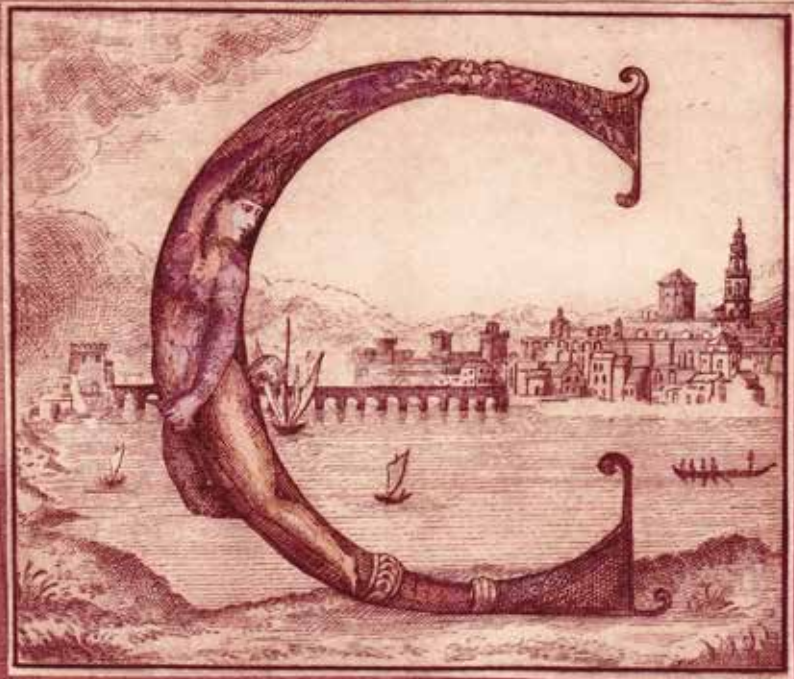


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
5 (2017)

Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

EDICIÓN: Córdoba, España. ISSN 2340-8960

DIRECTOR: Rafael BONILLA CEREZO (UCO)

SECRETARÍA TÉCNICA: Carlos COLLANTES (UCO)

CONSEJO DE REDACCIÓN (UCO)

María Dolores AYBAR RAMÍREZ (Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho), Rodrigo CACHO CASAL (Clare College, Cambridge University), Fernando DURÁN LÓPEZ (Universidad de Cádiz), Itziar LÓPEZ GUIL (Universität Zürich), Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba), † Giuseppe MAZZOCCHI (Università degli Studi di Pavia), Oliver NOBLE WOOD (Oxford University) Ana PADILLA MANGAS (Universidad de Córdoba), Jesús RUBIO JIMÉNEZ (Universidad de Zaragoza), Andrés SORIA OLMEDO (Universidad de Granada), Paolo TANGANELLI (Università degli Studi di Ferrara), Noël VALIS (Yale University), Benedicte VAUTHIER (Universität Bern).

CONSEJO EVALUADOR EXTERNO

Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Università di Macerata), José CHECA BELTRÁN (CSIC), Carlos CLEMENTSON CEREZO (Universidad de Córdoba), Angelina COSTA PALACIOS (Universidad de Córdoba), Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia), Aurora EGIDO (Universidad de Zaragoza), Ángel ESTÉVEZ MOLINERO (Universidad de Córdoba), Angela FABRIS (Universität Klagenfurt), Pura FERNÁNDEZ (CSIC), Teodosio FERNÁNDEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Eva María FLORES RUIZ (Universidad de Córdoba), Ignacio GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba), Luciana GENTILI (Università di Macerata), Ángel GÓMEZ MORENO (Universidad Complutense de Madrid), Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (Universidad de Extremadura), José LARA GARRIDO (Universidad de Málaga), Renata LONDERO (Università di Udine), Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla), Elena DE

LORENZO ÁLVAREZ (Universidad de Oviedo), Nadine LY (Université de Bordeaux), Eugenio MAGGI (Università di Bologna), Remedios MATAIX (Universidad de Alicante), Alberto MONTANER FRUTOS (Universidad de Zaragoza), Israel MUÑOZ GALLARTE (Universidad de Córdoba), Julio ORTEGA (Brown University), María PAYERAS GRAU (Universitat de Les Illes Balears), María José PORRO HERRERA, (Universidad de Córdoba), Paolo PINTACUDA (Università degli Studi di Pavia), Geoffrey RIBBANS (Brown University), Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (Universidad de Valencia), Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR (Universidad de Salamanca), Melchora ROMANOS (Universidad de Buenos Aires), José ROMERA CASTILLO (UNED), María Rosso (Università di Milano), José Carlos ROVIRA (Universidad de Alicante), Marcial RUBIO ÁRQUEZ (Università Chieti-Pescara), Enrique RUBIO CREMADES (Universidad de Alicante), Pedro RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba), Blas SÁNCHEZ DUEÑAS (Universidad de Córdoba), Hernán SÁNCHEZ MARTÍNEZ DE PINILLOS (University of Maryland, College Park), Margarita SANTOS ZAS (Universidad de Santiago de Compostela), Lise SEGAS (Université de Bordeaux), Florencio SEVILLA ARROYO (Universidad Autónoma de Madrid), María del Carmen SIMÓN PALMER (CSIC), José Ramón TRUJILLO MARTÍNEZ (Universidad Autónoma de Madrid), Pablo VALDIVIA (Universiteit van Amsterdam)

PORTADA: Belén ABAD DE LOS SANTOS.

DIRECTRICES

1. El Consejo de Redacción de *Creneida* se compromete con los autores a remitirles por vía electrónica los informes de los evaluadores externos en un plazo no superior a 3 meses desde su recepción.
2. El Departamento de Literatura Española de la UCO es el propietario de los derechos de autor de la edición, no así de los relativos a los trabajos compilados, que pertenecen a sus firmantes.
3. El Departamento de Literatura Española de la UCO procurará fijar una fecha regular de aparición de los sucesivos números del anuario (al principio de cada curso académico).
4. *Creneida* nace con vocación de solidez y rigor, huyendo de los localismos. Es un órgano abierto que acogerá sus trabajos sin otro filtro que el de la calidad.
5. *Creneida* es una revista científica sin ánimo de lucro.
6. *Creneida* nace como una revista científica en formato electrónico. Su estructura incluye una sección monográfica, así como trabajos de investigadores de reconocido prestigio —solicitados por el Consejo de Redacción— y artículos de hispanistas que deseen colaborar en los sucesivos números. Cuenta con un Consejo de Redacción y con un Consejo Asesor que se encargarán de evaluar (por el sistema de pares) la calidad de los ensayos recibidos.
7. *Creneida* cumple los 36 criterios Latindex fijados para el reconocimiento científico como publicación de máximo impacto internacional.

LA CENSURA EN TIEMPOS DE FRANCO

<i>Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)</i>	8
Daniel Gozalbo Gimeno Archivo General de la Administración	
<i>No sólo hubo censura: la destrucción y depuración de libros en España (1936-1948)</i>	35
Ana Martínez Rus Universidad Complutense de Madrid	
<i>Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)</i>	66
Fernando Larraz y Cristina Suárez Toledano Universidad de Alcalá	
<i>Narrativa, teatro y poesía. Libros denunciados en España bajo el control de Carrero Blanco (octubre 1969-1973)</i>	96
Francisco Rojas Claros Universidad de Alicante	
<i>Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el Franquismo</i>	125
Valeria De Marco Universidad de São Paulo / CNPq	
<i>Manuel Lueiro Rey frente a la censura franquista: los avatares de Manso</i>	139
Andrea Bresadola Universidad de Macerata	
<i>La última tentación de la libertad: vida y andanzas de la obra de Nikos Kazantzakis en tiempos de censura</i>	198
Paola Laskaris Universidad de Bari	
<i>Peter Shaffer en la cultura española</i>	239
Raquel Merino-Álvarez y Olaia Andaluz-Pinedo Universidad del País Vasco, UPV/EHU	

MISCELÁNEA

- Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco* 280
Humberto Huergo Cardoso | Carleton College
- El Modernismo en El Salvador y la asimilación de la poesía francesa* 333
Miguel Ángel Fera Vázquez | Universidad de Limoges
- La expresión del absurdo en El extranjero de Albert Camus
y Absolución de Luis Landero: estudio comparativo* 346
María Camino Conde | Universidad de Córdoba
- La adaptación de la novela corta La tía fingida
en la serie televisiva Las pícaras (1983)* 372
Manuel España Arjona | Universidad de Málaga

ARTÍCULO-RESEÑA

- Eleazar y la tradición. Reflexiones sobre su arte pictórico
con motivo de la publicación de su primera novela* 401
Ángel Gómez Moreno | Universidad Complutense de Madrid

LECCIONES Y MAESTROS

- Mazzocchi, il più forte* 423
Rafael Bonilla Cerezo | Universidad de Ferrara
- De quién hablamos cuando decimos “Juan Carlos Rodríguez”* 437
Pedro Ruiz Pérez | Universidad de Córdoba

RESEÑAS 441

La censura en tiempos de Franco

Rafael Bonilla Cerezo y Andrea Bresadola (eds.)

*La censura es indulgente con los cuervos,
pero no da cuartel a las palomas*

Juvenal

*La censura es el impuesto que paga el hombre
a la sociedad por ser eminente*

Jonathan Swift

*¿Es que ha visto usted algún
censor que no sea tonto?*

Francisco Franco

Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017)

DANIEL GOZALBO GIMENO

Archivo General de la Administración

Título: Historia archivística de los expedientes de censura editorial (1942-2017).

Title: History of the Files of Editorial Censorship (1942-2017).

Resumen: El presente artículo pasa revista a la historia de los expedientes de censura editorial en España desde que empezaron a gozar de tratamiento archivístico durante el verano de 1942. Se da noticia también del personal que formaba parte del Archivo General de la Vicesecretaría de Educación Popular y sus diversas secciones y metamorfosis hasta la Transición.

Abstract: This article reviews the history of the files of editorial censorship in Spain since they began to deserve archival treatment during the summer of 1942. News is also given of the staff that was part of the Archivo General de la Vicesecretaría de Educación Popular and its various sections and metamorphoses until the Transition.

Palabras clave: Archivo, Censura editorial, Franquismo.

Key words: Archive, Editorial Censorship, Francoism.

Fecha de recepción: 7/12/2017.

Date of Receipt: 7/12/2017.

Fecha de aceptación: 28/12/2017.

Date of Approval: 28/12/2017.

Los expedientes de censura de libros o publicaciones no periódicas que desde sus inicios generó el Régimen franquista pudieron haber desaparecido, expurgados como tantas otras series documentales que saturaban los estantes de las oficinas de la Censura. Sin embargo, y por fortuna, han llegado hasta nosotros, formando un corpus de varios centenares de miles de expedientes que representan una fuente fundamental para el estudio de la producción literaria y su control y orientación gubernativa en España

durante el siglo XX. En la actualidad se conservan en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, a disposición de quien desee consultarlos.

Estos expedientes no comenzaron a gozar de un tratamiento archivístico específico hasta el verano de 1942, cuando se creó un servicio de archivo en la Vicesecretaría de Educación Popular de la Secretaría General del Movimiento, a cargo de un miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios. El hecho, nada caprichoso en un período de fortísima escasez de medios para casi todo, y especialmente para la dotación de Archivos, respondía a las necesidades creadas desde el inicio de la Guerra Civil por la galopante generación de documentos administrativos por parte de la Censura en sus distintos niveles de actuación (editorial, teatral, cinematográfica, de prensa, de espectáculos, de plástica, etc.).

La censura de la producción editorial toma carta de naturaleza en el bando sublevado desde los mismos comienzos de la Guerra Civil, pero no se identifica una institución centralizadora de dicha función gubernativa hasta el Decreto de 14 de enero de 1937¹, que crea la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, y la Orden de 29 de mayo de 1937², que le atribuye plenas competencias en materia de censura libraria³. A partir de ese momento, la maquinaria burocrática, ubicada en instituciones de diverso nombre y adscripción administrativa, no cesará en la producción de expedientes hasta su extinción definitiva en 1983⁴. Desde 1937 a 1942 las instituciones que se hicieron cargo de la censura de libros fueron: 1) la

1 BOE, nº 89, de 17 de enero de 1937.

2 BOE, nº 226, de 3 de junio de 1937.

3 Justamente, el informe del primer expediente que abre la gran serie administrativa de la Censura Editorial conservada en el Archivo General de la Administración (AGA) se dató el 16 de junio de 1937. Se trata del expediente con número 1-37, correspondiente a la obra *Páginas de gloria de la marina nacional*, de Francisco Vallés Collantes: AGA, *Cultura*, caja 21/06750.

4 Si bien hay que precisar que la censura como pesquisa de transgresión de los principios ideológicos del régimen establecido se extingue formalmente con el Real Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión. A partir de ese momento pervive de forma inercial una práctica administrativa de depósito de ejemplares que desaparecerá algunos años después. La primera oficina de censura se instaló en 1937 en Salamanca, pasando después a Burgos y, finalmente, tras la derrota republicana, a Madrid.

Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, ya citada, dependiente de la Secretaría General del Jefe del Estado; 2) el Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior⁵; 3) el Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio de la Gobernación, que se convierte en Dirección General a partir de agosto de 1939⁶; y 4) la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular, dependiente de la Secretaría General del Movimiento⁷.

En el momento de la creación de su Archivo, en julio de 1942, la Vicesecretaría de Educación Popular se estructuraba en dos grandes Delegaciones Nacionales, una de Prensa y otra de Propaganda, de las que dependían diversas secciones encargadas de funciones específicas. La Delegación Nacional de Prensa tenía a su cargo el control total de la actividad periodística y de las publicaciones periódicas editadas en España y de las llegadas del extranjero; por su parte, la Delegación Nacional de Propaganda asumía un abanico de competencias más variado, entre las que destacan la censura de libros o ediciones no periódicas, el control de las producciones cinematográficas⁸, el teatro, la radio, las producciones plásticas, los discos de música y las conferencias y actos públicos. Una panoplia de actividades tan vasta suponía lógicamente la generación de

5 Ley de organización de la Administración General del Estado (30 de enero de 1938): BOE, nº 467, de 31 de enero de 1938.

6 Ley de 29 de diciembre de 1938, modificando la anterior: BOE, nº 183, de 31 de diciembre de 1938.

7 Ley de 20 de mayo de 1941, por la que se transfieren los Servicios de Prensa y Propaganda a la Vicesecretaría de Educación de FET y de las JONS, creada por esta ley: BOE, nº 142, de 22 de mayo de 1941. El AGA custodia, junto a la gran serie de Censura Editorial, un conjunto documental complementario en forma de circulares, informes y correspondencia que permite profundizar en el entramado normativo y organizativo de estas instituciones, accesible a través del inventario general IDD (03)049.001, muy utilizado por la historiografía especializada en este ramo. Esta normativa, de perfil bajo y consumo interno, es de gran utilidad para comprender los mecanismos de funcionamiento de la censura de libros, dado que, diversamente a lo que sucede con la prensa, no existirá una disposición de rango de ley que reglamente este sector hasta la promulgación de la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta (18 de marzo): BOE, nº 67, de 19 de marzo de 1966.

8 La gran influencia del cine sobre las masas hará desgajar de Propaganda una Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, plenamente activa en el mismo año 1942.

ingentes cantidades de documentos y, por consiguiente, la necesidad de implementación de un sistema de gestión documental fundamentado en un archivo que diera escape periódico a los flujos de papel y proporcionara servicio a todas las Secciones de la Vicesecretaría.

Y el Archivo nace oficialmente en julio de 1942, ingresando en él las series documentales que ya acumulaban las distintas Secciones, entre ellas la de Censura de libros, cuya preponderancia frente a otras en la generación de documentos explica que inicialmente quisiera llamarse al servicio “Archivo de Censura de Publicaciones de la Vicesecretaría de Educación Popular”, rectificándose al poco para dotarlo de una denominación más neutra bajo el nombre de “Archivo General de la Vicesecretaría de Educación Popular”. A finales de junio de 1942 se acumulaban de forma provisional un total de 17.894 expedientes de la Censura Editorial, junto a un número similar de libros, en espacios ciertamente no muy adecuados para su correcta conservación: “en unos estantes provisionales colocados en una cocina y en unos armarios. Las obras se hallan instaladas en estantes, colocadas en un amplio pasillo. Al disponer de amplio local se procurará hacer lo posible para conseguir una colocación decorosa y definitiva”. En cuanto al estado de conservación de este material acumulado durante cuatro años,

los libros se hallaban amontonados sin orden alguno. Los expedientes en sus armarios sin orden alguno, muchos de ellos trastocados. Se procede a colocar los libros por tamaños y los expedientes por el orden de sus letras respetivas, trabajo previo e indispensable para proceder a la confección del fichero topográfico en la manera que se está estudiando, al propio tiempo que se procura ir instalando la oficina del Archivo con la rapidez que es posible¹⁰.

Firmaba este informe Ramón Fernández Pousa, del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, a quien se encomendó la je-

9 AGA, *Educación*, caja 31/07607, exp. “Archivo de la Vicesecretaría de Educación Popular”: informe dirigido a la Inspección General de Archivos de 22 de marzo de 1943. El local destinado a Archivo se situaba en el nº 2 de la madrileña calle de Monte Esquinza, sede de la Vicesecretaría, pero con el tiempo se hizo necesario habilitar depósitos adicionales en otros locales de la capital, hasta su centralización total en el nuevo edificio del Ministerio de Información y Turismo, a fines de la década de 1950.

10 *Ibidem*: Informe de 30 de julio de 1942.

fatura del Archivo de la Vicesecretaría de Educación Popular en 30 de junio de 1942, permaneciendo en ese cargo hasta febrero de 1963, cuando el embrión había crecido hasta convertirse en el gran Archivo General del Ministerio de Información y Turismo. Este archivero no desconocía los entresijos político-administrativos de la Censura Editorial, pues él mismo había sido censor de libros a las órdenes de Juan Beneyto desde al menos junio de 1939, cuando contaba con treinta años; fue cursillista de latín de 1936, Camisa Vieja de las JONS desde 1933, miembro de la Quinta Columna madrileña durante la Guerra Civil, delegado extraordinario de Información e Investigación de FET-JONS para la provincia de Madrid y comisionado para la recogida de libros contrarios al Régimen en la capital recién conquistada¹¹. Con tal hoja de servicios, es excusado dudar que se trataba de un militante integrado dentro de la burocracia del partido único, entusiasta y plenamente fiable desde el punto de vista ideológico: en resumen, una persona idónea, con buenas referencias y conexiones, acreedor total de la confianza de sus superiores, que no tuvo problema para hacerse con el puesto una vez salió a “concurso” en 1942¹².

11 AGA, *Educación*, caja 32/16750, exp. 18469-97: Expediente de depuración político-social de Ramón Fernández Pousa (Comisión Depuradora C del Ministerio de Educación Nacional), con abundante información sobre su actuación clandestina en el Madrid asediado. Tampoco perdió el tiempo tras finalizar la guerra: doctorado en Filosofía y Letras en 1940, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios al año siguiente; fue profesor adjunto de Historia Universal Antigua y de España de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid; y bibliotecario interino en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional entre abril de 1940 y febrero de 1942. Véase Antonio Ruiz Cabriada, *Bio-Bibliografía del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos 1858-1958*, Madrid, 1958, p. 302.

12 Es interesantísimo el caso de Fernández Pousa como “archivero político”. Efectivamente, cuando el Vicesecretario de Educación Popular Gabriel Arias-Salgado obtuvo del Ministerio de Educación Nacional, la asignación de un facultativo de Archivos para su organización recordó que era necesario contar con una figura de confianza: “Teniendo en cuenta que el Estatuto de Funcionarios del Partido, de reciente promulgación, exige inexcusablemente la condición de MILITANTE del Partido para determinados cargos, y en atención a la especial documentación del referido Archivo, esta Vicesecretaría le ruega tenga en cuenta su deseo de que el referido cargo sea desempeñado por el Dr. camarada Ramón Fernández Pousa, solicitud que formula teniendo en cuenta otros precedentes

El personal destinado al Archivo estaba formado en su origen por el propio Fernández Pousa y una mecanógrafa, pero en poco tiempo fue incrementándose hasta contar con una plantilla bastante notable para los paupérrimos parámetros de la época. A fines de 1945 se había incorporado un miembro del Cuerpo Auxiliar de Archiveros, cuatro oficiales, cinco mecanógrafas y un ordenanza. Con su ayuda se llevaron a cabo las tareas iniciales de organización del Archivo, siendo el primer requisito necesario para su puesta en funcionamiento la fijación de unas reglas para el control del flujo documental desde las diversas Secciones que componían las tres Delegaciones de la Vicesecretaría de Educación Popular¹³. De acuerdo a estas reglas, se establecían Archivos en las distintas Secciones, los cuales se encargarían de preparar las transferencias periódicas al Archivo General, luego verificadas con orden mediante el uso de una serie de herramientas normalizadas facilitadas por éste; fundamentalmente las imprescindibles fichas catalográficas de la era preinformática y las relaciones de entrega, a formalizar siempre por duplicado. Con las primeras se debería ir formando un doble fichero, uno en cada Sección y otro en el Archivo General, que permitiera la rápida localización de los expedientes de acuerdo a los criterios de acceso esenciales para el servicio¹⁴; con las segundas se formalizaba jurídicamente el traspaso de la custodia documental y se iba construyendo un inventario topográfico general del fondo, menos detallado

tales como el relacionado con el Ministerio de Asuntos Exteriores, Consejo de Investigaciones Científicas y otros Organismos”: AGA, *Cultura*, caja 64 Top. 12/25, exp. “Archivo y Biblioteca del Ministerio de Información y Turismo”, oficio al Ministro de Educación Nacional de 20 de abril de 1942. Las mayúsculas en el original. Este documento anima desde luego a profundizar en la investigación sobre la política de personal de Archivos durante el franquismo, pues, a la luz de este oficio, es evidente que los “papeles” no podían ser encomendados a cualquiera.

- 13 Todas las Secciones recibieron unas “Normas” ciclostiladas para la confección de las relaciones de entrega y un “Esquema de clasificación de la documentación en los Archivos de la Sección de la Vicesecretaría de Educación Popular”: Memoria del Archivo General de la Vicesecretaría de Educación Popular del año 1943, AGA, *Educación*, caja 31/07067.
- 14 Fundamentales, a efectos de comprobar la existencia de antecedentes de censura de obra, eran los criterios de título y número/año de expediente. No hay que olvidar que toda reedición o reimpresión de una obra requería un nuevo paso por la censura; en tales casos se consultaban los antecedentes, los cuales fundamentaban la nueva actuación administrativa.

en la descripción de contenido. Además del control del flujo documental, el asesoramiento y el suministro continuo de información y documentos a las oficinas productoras, el Archivo General también se encargaba de abastecerlas de otros materiales necesarios para la correcta instalación de los expedientes, como cajas normalizadas¹⁵, sobres y carpetas.

El caos y desorden iniciales se reflejan claramente en los primeros informes citados, y revelan al mismo tiempo titubeos y sondeos a la hora de proponer una clasificación uniforme y definitiva de los tipos documentales generados por las distintas Secciones¹⁶, y entre ellas la de Censura Editorial de la Delegación Nacional de Propaganda, que desde el primer día constituyó por su importancia y volumen productivo un conjunto documental diferenciado del resto y fue objeto de tratamiento especial, con un sistema de ficheros exclusivo. Dada su relevancia, Fernández Pousa consideró idóneo realizar subdivisiones en la gran serie de Censura Editorial, asignando, junto al número y año de cada expediente, un prefijo alfabético o numérico, correspondiente a las tipologías elaboradas por la propia Sección de Censura, como por ejemplo “Ex” para los expedientes de importación de libros editados fuera de España. Este sistema de clasificación de subseries por letras y números parece abandonarse a partir de 1944, rigiendo desde entonces un criterio uniforme basado en una sola serie, con expedientes clasificados por año y número *currens* de su tramitación, y descritos mediante tres ficheros: el principal o cronológico, que ordena los expedientes por su número de tramitación; un segundo, auxiliar, que ordena los expedientes por criterio onomástico de autor; y un tercero, también auxiliar, que lo hace por título de la obra¹⁷. Entre 1937 y 1943

15 Un resto arqueológico de este tipo de cajas primitivas puede todavía contemplarse en la actual signatura AGA 21/07075. Se trata de la cartela exterior de la antigua caja 2178, donde, junto al emblema del yugo y las flechas y el título de “Vicesecretaría - Educación Popular. Archivo General”, se consigna el código “Ex”, relativo a los expedientes de importación de obras publicadas en el extranjero, el número de la caja y el tramo numérico de expedientes contenidos en ella. Albergaba expedientes de importación de libros tramitados entre junio-julio de 1943.

16 Véase la relación codificada de series en AGA, *Educación*, caja 31/07067, informe de 30 de julio de 1942, y en el parte trimestral del Archivo de 6 de octubre del mismo año.

17 El estudioso de estos expedientes puede comprobar hoy la presencia de una ficha azul junto al resto de documentos, que ofrece los siguientes datos: Número de

el expediente de censura se caracteriza por una radical sencillez, expresada en un documento, la “hoja de censura”, que permite agrupar, en el recto de un folio, la solicitud propiamente dicha (con los datos del solicitante y de la obra a imprimir), el dictamen de censura y la resolución final, generalmente mediante nota marginal manuscrita, en lápiz rojo o azul¹⁸.

Además de la serie de Censura Editorial existían otros conjuntos documentales, generados por las Delegaciones de Prensa, Propaganda y Cinematografía, que periódicamente “bajaban” al Archivo de la Vicesecretaría para su custodia y tratamiento: las series de expedientes de censura de producciones cinematográficas y representaciones teatrales y la colección de guiones, los expedientes de autorización de monumentos, carteles y objetos artísticos de la Sección de Plástica, los guiones de comprobación de emisiones de radio de la Sección de Radiodifusión, la correspondencia de las Secciones de Asuntos Generales de las Delegaciones, las consignas de inclusión obligatoria en periódicos y las galeradas intervenidas por la Sección de Prensa, los informes de Auscultación, la correspondencia de la Sección de Ediciones, Editora Nacional e INLE, etc., por citar unos pocos ejemplos de una tipología variadísima y de volumen considerable que ha podido llegar hasta nosotros¹⁹. Antes de acceder al Archivo, los documentos generados por las oficinas de las Secciones se organizaban en dos grandes conjuntos: por una parte, el de Expedientes, que correspondía a series de tramitación administrativa corriente y gran volumen productivo, como es el caso de la censura, con sus expedientes perfectamente sistema-

expediente, título, autor, editor, año, fecha de entrada, fecha de salida y resolución. No es otra que la ficha que originalmente se encontraba en el fichero principal, y que se insertó en el sobre contenedor del expediente cuando a principios de la década de 2000 se elaboró el actual instrumento de descripción en base de datos IDD (03)050.000. Por tanto, hay que advertir que originalmente los expedientes carecían en su interior de tales fichas.

- 18 Véase, por ejemplo, el expediente Ext. 7-38, relativo a *Mi lucha*, de Hitler, en AGA, *Cultura*, caja 21/07062. El ejemplar que acompañó en su día a este expediente estuvo prestado mucho tiempo a un funcionario de la casa, al que Fernández Pousa no dejaba de recordar la obligatoriedad de su devolución, sin mucho éxito.
- 19 Accesibles actualmente a través del viejo inventario topográfico IDD (03)049.001, desglosado para la serie de Asuntos Generales de Prensa en el inventario IDD (03)048.000, y para Asuntos Generales de Propaganda en el IDD (03)060.000, ambos manuscritos.

tizados y numerados; y, por otra, el de Documentos, donde se aglutinan expresiones documentales que no se ajustaban a procedimientos administrativos reglados y repetitivos, sino más bien al imperativo de la comunicación institucional diaria, la resolución de asuntos coyunturales y los pormenores de la estructura organizativa, todo ello reflejado en informes recibidos y enviados, en oficios y notas interiores, y en correspondencia de diverso signo mantenida con instancias públicas y privadas²⁰.

Parece evidente que la Sección de Prensa sería la receptora del mayor volumen de papel impreso y la generadora de mayor número de documentos administrativos, aunque es difícil imaginar el funcionamiento de una maquinaria de censura previa, en su versión dura, sin recrear una auténtica inundación de papel en las oficinas centrales y provinciales. No obstante, y comparativamente, contrasta la escasa documentación que de la censura de la prensa periódica ha llegado a nosotros, lo que permite aventurar la hipótesis de prácticas sistemáticas de eliminación de galeradas y otros documentos una vez finalizados los procedimientos de lectura y comprobación. No así la serie de Censura Editorial, cuya conservación permanente o, mejor dicho, su no eliminación a corto plazo, fue considerada conveniente por la Sección de Censura, sobre todo por la necesidad de comprobación de antecedentes²¹. Este hecho fue decisivo para la conformación de la idiosincrasia especial del posterior Archivo General del Ministerio de Información y Turismo, y no es otra que la estructuración del fondo documental en dos grandes conjuntos, delimitados y tratados de forma diferenciada: “a) Documentación general producida por las distintas dependencias [...], desde el mismo momento en que no es necesaria para la cotidiana tramitación administrativa, cualquiera que sea su fecha; b) un grupo de documentos que [...] consideramos de particular interés, constituido por los expedientes enviados por el Servicio de Régimen Editorial”²².

20 AGA, *Educación*, caja 31/07067, informe de 22 de marzo de 1943.

21 No hay que olvidar que hasta 1966 toda reedición o reimpresión de una obra exigía a las editoriales pasar de nuevo por la censura previa; en tales casos era sistemática la consulta de los antecedentes, que fundamentaban la nueva actuación administrativa; con todo, la comprobación de antecedentes siguió siendo sistemática en la era de la censura voluntaria.

22 AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25: La cita es de 1975, pero ya es completamente válida para la década de 1940.

Establecidas las bases materiales y normativas para el funcionamiento del Archivo de la Vicesecretaría de Educación Popular, éste comenzó su andadura con satisfacción de las jerarquías y un fuerte ritmo de trabajo, incorporando constantemente nuevas remesas de documentos remitidos por las Secciones, tal y como puede observarse mediante la comparación progresiva de las cifras de ingresos y totales acumulados que refieren las memorias anuales y los partes trimestrales que han llegado a nosotros²³. A los materiales propiamente documentales se añadiría pronto la gestión de la nueva Hemeroteca Nacional, formada en 1945 a partir de ejemplares duplicados de diarios y revistas ingresados para su control por la Delegación Nacional de Prensa²⁴. Esta nueva obligación, que se acumulaba a la necesaria gestión bibliotecaria de la gran masa entrante de libros y publicaciones no periódicas²⁵, convertirá enseguida al Archivo en “Archivo-Biblioteca”, aunque ello no supuso un desgajamiento de los servicios, pues era necesario combinar las técnicas de la biblioteconomía con las de la archivística para el tratamiento de un material dual tan peculiar como es el de la Censura Editorial. Era una experiencia nueva en la España contemporánea el tratamiento duro de la producción escrita, la centra-

23 La colección de memorias, bastante completa, y de partes trimestrales, en menor medida, en AGA, *Educación*, caja 31/07067, y AGA, *Cultura*, caja 64 Top. 12/25, caja 25/19885 y caja 35540 Top. 23/46.

24 La creación de la Hemeroteca Nacional a partir del material acumulado por la censura de la prensa desde 1936 volvió a situar a Fernández Pousa ante los mismos problemas que experimentó en 1942 cuando tuvo que enfrentarse a la organización de los materiales de la censura de libros acumulados sin orden ni concierto desde la guerra. En la memoria del Archivo correspondiente al año 1946 se lamentaba de que “el trabajo este año resultó difícil, molesto y poco lúcido por la necesidad de vencer el atasco en Hemeroteca Nacional de todo lo pendiente desde 1936-1946, en total desorden y bastante suciedad” (AGA, *Educación*, caja 31/07067). La Hemeroteca Nacional abrió sus puertas al público en 1949, en dependencias alquiladas situadas en la madrileña calle de Zurbarán, nº 1. Interesantes fotografías del Centro en AGA, *Cultura*, caja F/01428, sobre 35.

25 No hay que olvidar que la Sección de Censura de Publicaciones de la Delegación Nacional de Propaganda recibía al menos un ejemplar de cuantas obras se pretendía publicar en España, y además otros cinco de todas las que finalmente se autorizaban e imprimían, a efectos de comprobación posterior. El primero solía quedar en la Sección, remitiéndose los otros ejemplares a la Biblioteca de la propia Vicesecretaría, a la Biblioteca Nacional y a otros organismos.

lización burocrática del permiso de publicación, la necesidad de leer y enjuiciar previamente todo lo que debía circular. Nunca el documento administrativo y el libro habían convivido tan íntimamente, y este hecho tuvo su reflejo en la organización del Archivo de la Vicesecretaría de Educación Popular y en los combates que tuvieron que librar sus sucesivos responsables, en sus distintas localizaciones institucionales, hasta 1977.

En efecto, los expedientes y los libros que se sometían a la censura se encontraban inicialmente separados, instalándose estos por tamaños con objeto de aprovechar al máximo las estanterías disponibles en las precarias dependencias provisionales que recibió el Archivo; otros ejemplares permanecían en la Sección de Censura, después denominada de Inspección de Libros, a disposición de los funcionarios y lectores (así se denominaban los censores en el vocabulario burocrático). Fernández Pousa, antiguo lector, luchó por reintegrar a sus expedientes los libros o galeradas cuyo formato lo permitieran, pero no siempre tuvo éxito, tal y como escribía en 1948 a propósito de un mandato cuanto menos cuestionable:

“al ordenar que los libros queden en la Sección de Inspección de Libros, se estima se retrotrae la cuestión de la integridad esencial de los expedientes de Censura al año 1942, al ser creado el Archivo y encontrarse con que en más de un ochenta por cien de los casos los expedientes están sin obra impresa, además de faltar muchos en las series, según puede fácilmente comprobarse con el examen de los expedientes anteriores a la creación de este Archivo. Ha sido una lucha constante y dura la mantenida con la Sección de Inspección de Libros para lograr que los expedientes viniesen completos. [...] Igual lucha constante se ha mantenido con esa Sección referente a la devolución de los expedientes y obras que se prestan”²⁶.

He aquí un indicio que nos ayuda a entender la falta parcial de galeradas, manuscritos y ejemplares que puede observarse actualmente en la serie conservada en el Archivo General de la Administración.

26 Oficio al Director General de Archivos y Bibliotecas de 4 de junio de 1948: AGA, *Cultura*, caja 64 Top. 12/25. El subrayado en el original. Este documento y otro oficio de julio de 1947 conservado en la misma caja prueban que no siempre se cumplieron las normas dictadas inicialmente para regular las relaciones entre el Archivo y las oficinas productoras, y que tal conflicto tuvo consecuencias en el material finalmente conservado.

En 1945 FET-JONS dejó de administrar la Censura en todos sus ramos, y ésta pasó a depender del católico Ministerio de Educación Nacional, convirtiéndose la Vicesecretaría de Educación Popular en Subsecretaría de Educación Popular²⁷, aun cuando siguiera bajo mando de Gabriel Arias-Salgado. Las Delegaciones Nacionales de Prensa y de Propaganda mutaron en Direcciones Generales homónimas. En cualquier caso, los falangistas entusiastas, como Fernández Pousa, que hasta entonces creían firmemente en su poder para orientar la cultura nacional en un determinado sentido ideológico, debieron adecuarse a un nuevo orden en el que sus postulados no tenían mucho futuro tras la derrota de Alemania, situándose ante la disyuntiva de integrarse en la nueva correlación de fuerzas dentro del Régimen o quedar marginados de ella. Fernández Pousa continuó al frente del Archivo, que recibió en septiembre su primera visita por parte del Inspector General de Archivos, Miguel Bordonau. Éste no escatimó elogios para el director y sus empleados, si bien tuvo motivos para enviar una carta particular a Arias-Salgado, exponiéndole algunas cuestiones en materia de locales y personal, y subrayando la necesidad de resolver los problemas existentes para la entrega de libros, revistas y periódicos procedentes de la Censura²⁸. Quizá como resultado de esta visita, a principios de 1946 se dictan unas Normas para el Servicio del Archivo de la Subsecretaría de Educación Popular, que dan muestra de la alta confidencialidad y reserva que regían el acceso al fondo documental y de manera especial a la serie de expedientes de Censura Editorial. Entre sus disposiciones merece la pena extractar las siguientes: “Todos los Fondos del Archivo se consideran como RESERVADOS, quedando terminantemente prohibido facilitar dato alguno acerca de los mismos sin orden expresa” (art. 1); “Está rigurosamente prohibido el acceso a las Salas-Depósitos a toda persona que no sea el personal del Archivo” (art. 2); “Queda prohibida la permanencia en las mismas al personal del Archivo fuera del tiempo indispensable en los trabajos asignados a cada uno” (art. 3); “Se establece el préstamo de Obras publicadas sólo para el personal del Archivo y dentro de ciertas limitaciones” (art. 4); “Se prohíbe terminantemente

27 Decreto-ley de 27 de julio de 1945 por el que se organiza la Subsecretaría de Educación Popular en el Ministerio de Educación Nacional: BOE, nº 209, de 28 de julio de 1945.

28 AGA, *Educación*, caja 31/07067.

la utilización de los ficheros por el personal del Archivo. Todo dato que se necesite será solicitado del Oficial encargado de los mismos” (art. 6); “No se servirá ningún documento o expediente sin el «DESE», precisamente del Jefe del Archivo” (art. 7); “Se prohíbe terminantemente a todo el personal ausentarse de las Dependencias del Archivo sin autorización” (art. 14); “Queda prohibido en absoluto a todo el personal ajeno al Archivo el paso y permanencia en la oficina de catalogación” (art. 15); “Todo incumplimiento o negligencia de las anteriores Normas será considerado como falta gravísima a todos los efectos” (art. 16)²⁹. La Dirección del Archivo fue rígida en el cumplimiento de las normas, y de ello da muestra la abundancia de notas de apercibimiento, amonestaciones e incoaciones de expedientes disciplinarios que pueden rastrearse en la documentación de régimen interno conservada³⁰. Por supuesto, el carácter reservado de los expedientes excluía por completo cualquier posibilidad de acceso con fines de investigación o distintos a la labor censora. El primer usuario externo a la organización será Manuel L. Abellán, en la segunda mitad de la década de 1970.

En los momentos previos a la creación del Ministerio de Información y Turismo, el expediente de censura editorial presenta ya unas características diplomáticas estables, tanto en sus caracteres externos como internos, que se mantendrán sin cambios de relieve hasta mediados de 1977. El procedimiento administrativo se iniciaba siempre con una instancia en la que se solicitaba autorización para la publicación de la obra, donde se consignaban los datos de la persona física y jurídica solicitantes y los datos de la obra objeto de publicación (título, autor, volumen, formato, tirada, precio y colección). Recibida y registrada de entrada la instancia,

29 *Ibidem*. Las mayúsculas y subrayados en el original. Hay que recordar que en la primavera de 1942, cuando se estaban realizando las gestiones para el montaje del Archivo, se subrayaba ya el carácter reservado del material y la necesidad de elegir a alguien de confianza, a un “militante”, para su gestión.

30 AGA, *Cultura*, caja 21/05214, que contiene incidencias de empleados del Archivo y de la Hemeroteca Nacional, incluido un expediente de Emilio Romero, que pasó por este último establecimiento en 1952; y AGA, *Cultura*, caja 35540 Top. 23/46, donde pueden encontrarse notas bastante amenazadoras del Director a sus empleados, como ésta de 1 de diciembre de 1959: “Le ruego tenga la amabilidad de justificar debidamente ante esta Dirección su permanencia en Secretaría a las 4,30 del día de hoy, cuando esto está reiterada y rigurosamente prohibido”.

acompañada del ejemplar (o ejemplares) de la obra correspondiente, los siguientes pasos en la tramitación del procedimiento se expresaban documentalmente en un impreso normalizado, con forma de cuaderno de cuatro páginas, que estructuraba el *iter* administrativo en varias fases: en la primera página del cuaderno se volvían a inscribir los datos básicos de la obra, ya provista de un número de expediente (*currens* de tramitación-año), existiendo en la parte inferior espacios para notas de comprobación de antecedentes y asignación de lector; la segunda página se reservaba para el informe de censura propiamente dicho, en forma de cuestionario que debía rellenar el lector, con preguntas directas encaminadas a esclarecer si la obra atacaba al dogma, a la Iglesia y sus ministros, a la moral, al Régimen y sus instituciones y colaboradores, seguidas de un “resultando” o valoración final³¹; la tercera página incluía los proveídos administrativos derivados del informe anterior, iniciándose con la propuesta (de autorización, autorización con tachaduras, denegación, silencio administrativo, etc.) del Jefe de Negociado, a su vez elevada a la conformidad del Jefe de la Sección, y finalmente del Director General, cuya firma constituía la resolución final del expediente; la última página informaba de la diligencia de depósito de los ejemplares exigidos a la editorial para verificar que la publicación saliera de las prensas de acuerdo al dictamen gubernativo. En muchos casos, un ejemplar en forma de galeradas, mecanoscrito o simi-

31 Este cuestionario se mantuvo prácticamente invariado durante todo el franquismo, incluso tras la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta de marzo de 1966, que transforma la censura previa obligatoria, imperante desde el comienzo de la Guerra Civil, propia de un estado de excepción, en una censura voluntaria, pretendidamente más abierta y adecuada a un régimen estabilizado política y socialmente. Sí que puede observarse, a raíz de la nueva Ley, una variación en los formularios de solicitud y en la primera hoja del cuaderno, según se trate de una solicitud de consulta voluntaria (CV en la ficha), de depósito (D) o de autorización de publicaciones infantiles y juveniles (I), ramo en el que se mantiene la censura previa obligatoria. A la hora de formalizar el informe de censura se daba cierta flexibilidad y libertad de acción a los censores, que en muchas ocasiones optaban por no cumplimentar el cuestionario, limitándose a elaborar un dictamen de mayor o menor enjundia en el espacio reservado para la valoración final. En otras ocasiones, el dictamen superaba ampliamente el espacio dispuesto en la segunda página y los censores se explayaban en folios o cuartillas adicionales al cuaderno. La valoración crítica del lector no tenía efectos vinculantes, y en ocasiones se podía solicitar una o más lecturas a otros censores de la plantilla.

lar, acompaña a los documentos básicos del expediente; pero no siempre, pues las frecuentes inundaciones acaecidas en los diversos depósitos y los conflictos sobre la custodia que enfrentaron al Archivo con la oficina productora causaron pérdidas. Todo ello se instalaba en un sobre de papel de estraza con membrete, en cuya superficie se indicaba de forma manuscrita el número y año del expediente, y donde también se estampaban notas relativas a existencia de galeradas, ubicación de ejemplares editados (por ejemplo, mediante la expresión “Obra en Biblioteca”, indicando que uno de los ejemplares ya publicados había pasado a formar parte de los fondos de la Biblioteca de la Subsecretaría de Educación Popular, posteriormente Biblioteca General del Ministerio de Información y Turismo) y otros pormenores.

Éstos son los componentes básicos de un expediente de censura editorial ordinario y, sobre todo, del que ha sido resuelto positivamente en primera instancia. Ahora bien, cuando el expediente no se resolvía satisfactoriamente y se exigían correcciones y tachaduras, o bien se denegaba la obra y la editorial se atrevía a forcejear con el aparato burocrático para lograr un resultado alternativo, aparecen otros documentos, obligatorios o complementarios, que pueden ser de lo más dispar: cuaderno adicional para el expediente de recurso de revisión, oficios y notas interiores, informes ampliatorios, cartas y nuevas instancias del solicitante, correspondencia oficial y particular entre los representantes de la editorial y altos cargos de la Administración, cartas de los propios autores, notas y recortes de prensa, despachos diplomáticos, informes y notas de los servicios de información, fotocopias de sentencias y autos judiciales, etc. En los casos más complejos, y por tanto más interesantes, el expediente revienta el envoltorio del sobre y el formato en cuarto y se organiza en forma de voluminoso expediente, más bien dossier, en folio³².

A mediados de 1951 el Régimen volvía a reordenar la estructura del Estado, centralizando en el nuevo Ministerio de Información y Turismo todas las funciones de control y orientación de los medios de comunicación, la producción editorial, el teatro, el cine, los espectáculos y, novedad, la

32 Véase, por ejemplo, el exp. 11428-73, relativo a *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, en AGA, *Cultura*, caja 73/03522, donde se puede encontrar un exhaustivo seguimiento de la repercusión de la obra en la prensa periódica y correspondencia del propio autor con Ricardo de la Cierva, a la sazón Director General de Cultura Popular.

actividad turística, que hasta entonces seguía dependiendo del Ministerio de la Gobernación³³. Se iniciaba la etapa más larga y definidora de la gran serie de Censura Editorial, cuyos expedientes serán tramitados a partir de ahora por la Dirección General de Información a través de la Sección de Inspección de Libros y Publicaciones no periódicas, estructurada a su vez en diversos Negociados. La custodia seguirá encomendada a Fernández Pousa, quien, trimestre a trimestre, año a año, iba registrando en sus partes y memorias el crecimiento de la masa documental a su cargo, estimada en julio de 1956 en 11.883 unidades de instalación o 3.316.500 expedientes, de los cuales varias decenas de miles pertenecían al conjunto especial de la Censura Editorial³⁴. Bajo su mando se encontraba, por una parte, el Archivo y Biblioteca Generales del Ministerio, dependientes de los Servicios Centrales de la Subsecretaría, y, por otra, la Hemeroteca Nacional, que se mantenía adscrita a la Dirección General de Prensa, como principal proveedora de fondos. La plantilla estaba formada por el director facultativo Fernández Pousa, el auxiliar Carlos Ibáñez Guillén³⁵, ambos funcionarios archiveros, y un jefe de administración, 6 jefes de negociado, 25 auxiliares y 8 ordenanzas³⁶. La sede de la Dirección y Secretaría del Archivo General

33 Decreto-ley de 19 de julio de 1951 por el que se reorganiza la Administración Central del Estado: BOE, nº 201, de 20 de julio de 1951. Arias-Salgado será responsable de esta cartera hasta su sustitución por Fraga en 1962.

34 No es sencillo cuantificar el total exacto de expedientes tramitados desde los orígenes de la Censura. Puede realizarse una aproximación a partir de las memorias anuales y partes trimestrales de trabajo y con el inventario IDD (03)050.000, actualmente disponible en el AGA. A modo de ejemplo, valga el dato de que los expedientes de los años 1944-1947 transferidos al Archivo sumaban un total de 18.578 unidades: AGA, *Educación*, caja 31/07067, parte de trabajos del primer trimestre de 1952. A fines de 1962, el Archivo General del Ministerio albergaba los expedientes tramitados entre 1937 y 1953.

35 Nacido en Valbona (Teruel) en 1920, ingresó en el Cuerpo de Auxiliares de Archivos, Bibliotecas y Museos el 16 de mayo de 1941; tomó posesión en el Archivo General de la Subsecretaría de Educación Popular, procedente del Archivo del Jardín Botánico de Madrid, el 22 de marzo de 1946. Continuará en el Archivo General del Ministerio de Información y Turismo y será en 1978 el primer director del Archivo Central del Ministerio de Cultura, tras la extinción del anterior.

36 Esta relación de empleados funcionarios y laborales, incluida en la memoria anual de 1952, engloba a todo el personal adscrito a los tres servicios: AGA, *Educación*, caja 31/07067.

del Ministerio, junto a los ficheros, quedó radicada en la Hemeroteca Nacional, en Zurbarán, 1, existiendo además depósitos en dependencias situadas en Monte Esquinza 2 (sede oficial del Ministerio), en Castellana 42, en Ramón de la Cruz 4 y en O'Donnell 27.

Estos depósitos dispersos del Archivo General se centralizarán posteriormente en una única sede, en el nuevo edificio del Ministerio de Información y Turismo, hoy Ministerio de Defensa, sito en Castellana 109, por entonces Generalísimo 39. Entre fines de 1960 y principios de 1962 se procedió al traslado de todos los nidos documentales dispersos a las nuevas instalaciones del Archivo General, nada acertadas desde luego, pues los depósitos fueron situados en el refugio antiaéreo subterráneo del enorme Ministerio, sufriendo de inmediato cuatro inundaciones, con gran daño para la documentación, que quedó diezmada ante la aparente indiferencia de los altos funcionarios encargados del régimen interior del Departamento³⁷. Es posible que la catástrofe acuática, conocida por todos los funcionarios de la casa, explique la renovación de la reticencia de la Censura Editorial, ahora denominada formalmente Sección de Orientación Bibliográfica, a remitir sus expedientes finalizados, galeradas y obras editadas al Archivo General. La Sección se las arregló para anular en la parte que le tocaba una Orden Ministerial de 26 de julio de 1962 que exigía la centralización en el Archivo General de toda la documentación generada por el Ministerio. Son muy interesantes las razones aducidas por la Sección, que iluminan sus procedimientos de trabajo: “El Archivo de Expedientes de Orientación Bibliográfica no es un Archivo administrativo cuya documentación pierda vigencia con el tiempo”; “Los Expedientes que lo forman son la médula del Servicio de Orientación Bibliográfica, sin cuyo concurso se desarticularía su funcionamiento y hasta se paralizaría”;

37 Véase el parte extraordinario, firmado por el auxiliar Carlos Ibáñez en 30 de junio de 1962, donde se relacionan casi un millar de cajas destruidas por efecto del agua. Estas bajas corresponden casi perfectamente a las consignadas en el actual inventario IDD (03)049.001, que da acceso a las series de las Delegaciones Nacionales/ Direcciones Generales de Prensa, Propaganda y Cinematografía (décadas de 1940 y 1950) que han llegado hasta nuestros días: AGA, *Cultura*, caja 35540 Top. 23/46. Las filtraciones de agua y consiguientes destrucciones por humedad continuarán en los años siguientes; además, el depósito parecía disponer de un amplio pasillo, que será utilizado para almacén de mobiliario. Las oficinas de Dirección, Secretaría, Ficheros y espacios de trabajo y lectura se situarán tres pisos más arriba.

”Los Informes de los Lectores que deciden la resolución del Expediente, salvo superior criterio, no prescriben y son necesarios como complemento del Fichero que registra tan solo la terminación del Expediente, pero no las causas determinantes, y los mismos Lectores necesitan comprobar los motivos de la decisión”; “Las Obras Editadas forman parte integrante del Expediente, ya que su destino no es una Biblioteca, sino un Archivo, y al extraer la Obra los Expedientes quedarían mutilados, siendo imposible comprobar en el momento preciso la exactitud de sucesivas ediciones o reimpressiones”; “El Negociado de Importación tiene una misión cara al Extranjero que se vería imposibilitada, al no contar con los antecedentes, dada la rapidez y agilidad que requiere el interés de los Importadores”.

El Secretario General de Información apuntalaba este informe con los siguientes razonamientos: “En el Archivo General nuestros fondos serán uno de tantos conjuntos a los que se prestaría la misma atención que a otros cuya vitalidad fuese nula, y la experiencia demostró en el pasado que los antecedentes de Expedientes anteriores al año 1953 que obran en ese Archivo General no fueron facilitados cuando eran necesarios, procediéndose a una nueva lectura, con el peligro de incurrir en contradicciones y, sobre todo, empleando más tiempo y esfuerzo”; “Diariamente por teléfono se solucionan desde este Archivo [el de la Sección de Orientación Bibliográfica] dudas en el Registro, o el Fichero, respecto a señas, títulos, nombres que figuren en la instancia, además de consultas que no requieren el envío del Exp. [sic]. El Servicio de Expedientes es en la actualidad rápido y eficaz, como puede comprobarse, y está rigurosamente vigilado, tanto a la entrega como a la devolución”; “También se da el caso de cambio o préstamo de originales a los autores y editores por causas justificadas que se resuelven sin pérdida de tiempo para el solicitante”; “Teniendo en cuenta que la Sección de Orientación Bibliográfica tiene un deber para con el público en general y para los Editores, librereros o importadores en particular, todo lo que sea facilitar los trámites resulta aconsejable, pudiendo fácilmente comprobarse que el sistema actual de funcionamiento del Archivo facilita la consulta de antecedentes, aun los más antiguos”; “Otro problema se planteará al enviar casi todos los fondos actuales al Archivo General. Puede[n] observarse en el cuadro que incluyo los trámites sucesivos a que está sujeto un expediente que, constando de instancia y original, termina finalmente con una documentación complementaria,

cuya incorporación al Expediente se realiza por etapas, sin sujeción a plazos. Constantemente hay un volumen considerable de documentación para intercalar en los Expedientes, labor que se realiza a diario para tener los datos actualizados³⁸. Por Orden Ministerial de 26 de noviembre de 1962 se excluía a los expedientes de Censura Editorial de su centralización en el Archivo General (al menos temporalmente, pues poco tiempo después se reanudarán).

Tras este varapalo, Fernández Pousa abandonó la dirección del Archivo y Biblioteca Generales del Ministerio, dedicándose exclusivamente a la Hemeroteca Nacional³⁹. El 13 de febrero de 1963 le sustituye Marcelina Íñiguez Galíndez, de 54 años y vocación bibliotecaria, quien mantendrá en lo sustancial la dinámica de trabajo de su antecesor; quizá con menos mano de hierro, pero con la misma capacidad de trabajo y eficacia⁴⁰. La memoria del Archivo y Biblioteca Generales correspondiente al año 1964 informa de una considerable reducción de plantilla a sólo 11 personas, tras el desgajamiento de la Hemeroteca Nacional. El Archivo contaba con 16.750 unidades de instalación, pero en esta numeración no se incluye la serie de Censura Editorial, pues, como ya se ha dicho, formaba conjunto documental especial, con firmas y fichero particulares. Los instrumentos de descripción que daban acceso a los fondos documentales son esencialmente los mismos que se arbitraron desde su creación en 1942: 1) “Fichero orgánico (Comprende las fichas de la documentación enviada por las distintas Secciones del Ministerio, agrupada por legajos). En el año 1964 se han catalogado 2.746 legajos”; 2) “Fichero de Personal (Se incluyen en él las fichas de los expedientes de Personal que ha causado baja en el Departamento)”; 3) “Fichero de Orientación Bibliográfica [esto es, de la Censura Editorial] (en él se catalogan las fichas de los expedientes de esta Sección, señalando autor y título de la obra objeto del expediente,

38 AGA, *Cultura*, caja 35539 Top. 23/46. Las mayúsculas y subrayados en el original.

39 Permanecerá en dicho puesto hasta su jubilación en diciembre de 1979.

40 Oriunda de Madrid, ingresó en el Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios el 2 de junio de 1941, si bien ya había desempeñado servicios de forma interina. Durante las décadas de 1940 y 1950 sirvió fundamentalmente en la Biblioteca Nacional, donde fue responsable de Exposiciones. Tenía experiencia en el exterior, contratada por el Gobierno de Colombia para servicios técnicos en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Fue sustituida en mayo de 1972, al frente del Archivo General del Ministerio de Información y Turismo por Margarita Navarro Martorell.

cuyo número de orden se indica en la misma). En el año 1964 se han hecho 7.815 fichas de expedientes que corresponden a los años 1953 y parte de 1954”; 4) “Registro de Entrada de Fondos (En él se registran las relaciones de documentos enviados por las distintas Secciones del Departamento). El número total de relaciones registradas es de 198”⁴¹. Entre 1964 y 1970 tuvieron lugar las transferencias más voluminosas desde las Secciones del Ministerio hasta el Archivo General, que a principios de aquel año albergaba un total de 55.469 unidades de instalación, de las cuales 20.021 pertenecían a la Censura Editorial, más de un tercio del total conservado. Al comenzar 1971, el depósito, con cerca de 9 kilómetros lineales de estantería, estaba saturado en su totalidad, incapaz por tanto de aceptar nuevas remesas⁴².

Durante la década de 1960, y a raíz del crecimiento exponencial de la documentación transferida al Archivo, fruto a su vez de la fuerte expansión de la actividad del Ministerio en los años del desarrollismo y el *boom* tu-

41 AGA, *Cultura*, caja 35541 Top. 23/46. Hay que puntualizar que el fichero de Orientación Bibliográfica creado en el Archivo es independiente del conjunto de ficheros e instrumentos generados en la propia Sección para el control y servicio de sus expedientes. Fue un hándicap constante el mantenimiento actualizado de ese primer fichero por parte del Archivo General, considerado fundamental por la Inspección General de Archivos, que en el acta de la visita realizada el 18 de octubre de 1966 constataba: “El Sr. Inspector [...] consideró de urgente necesidad la continuación del fichero de expedientes de censura de libros, interrumpido desde el año 1954, ya que la copiosa entrada de los mismos (en un año ingresarán 70.000 expedientes) impide que el personal actual (totalmente insuficiente), pueda dedicarse a esta tarea”: AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25.

42 AGA, *Cultura*, caja 25/19885: Memorias anuales del Archivo-Biblioteca de los años 1970 y 1971. En cuanto a las condiciones de trabajo en el Archivo, seguían siendo incómodas, “ya que solamente existe un pequeño espacio, un despacho aislado del depósito general, que permite realizar en el local del Archivo la labor de manipulación de expedientes para la confección y distribución de legajos, mientras que toda la labor técnica (confección de fichas, listas, etc.), así como el servicio del Archivo, tiene que realizarse en la Biblioteca General, situada tres pisos más arriba y sin ninguna comunicación directa, y ya no digamos mecánica, entre los dos locales [...]. // En cuanto a la instalación del Depósito General del Archivo, es completamente deficiente en lo tocante a iluminación y comunicaciones interiores, las cuales no existen. Asimismo, el pequeño despacho en que se realiza la manipulación de los fondos carece de la menor calefacción...”: AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25, informe de 1975.

rístico, se detectan los primeros planteamientos destinados a implementar acciones de valoración y eliminación de series documentales generadas por el Departamento, cuya acumulación progresiva en los depósitos de custodia de las oficinas y en el propio Archivo General comenzaba a preocupar a su directora. Efectivamente, en junio de 1966 Marcelina Íñiguez se dirigía a la Oficialía Mayor del Ministerio en estos términos: “Ante la creciente afluencia de documentación enviada por los distintos Servicios del Departamento, nos vemos precisados a informar a V.I. de la conveniencia de hacer un análisis de la documentación existente para determinar, por el valor de los documentos, el posible interés administrativo de los papeles, ya que la valía histórica de los mismos corresponde determinarla posteriormente a la Dirección General de Archivos y Bibliotecas”. Por lo que atañe a los expedientes de la Censura Editorial, reafirmaba su valor único y tratamiento diferenciado: “Existiendo en nuestro Archivo General toda la documentación de la producción bibliográfica española desde el año 1938 hasta el 1958 (última documentación recibida), consideramos que esta documentación, por su carácter especial, no puede, en ninguna forma, ser objeto del citado expurgo y, en su consecuencia, aconsejamos el traslado en depósito, al Archivo Histórico Nacional, de la de diez años (1938 a 1947), con el fin de dejar espacio libre a los nuevos fondos de esta Sección, que ingresan diariamente, y previa autorización de la Dirección General de Información, que es la que consulta con frecuencia los indicados documentos”. En respuesta, el Oficial Mayor propondrá la constitución de una comisión formada por Jefes de Sección de la Subsecretaría, la Secretaría General Técnica y las distintas Direcciones Generales del Ministerio para proceder a la “delimitación de aquellos documentos cuya destrucción puede proponerse a la Dirección General de Archivos y Bibliotecas”⁴³. Dado que en las memorias anuales de 1966 y 1967 no hay referencias a la puesta en marcha de tal comisión, es de creer que la propuesta quedara en agua de borrajas⁴⁴.

43 AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25. Los subrayados en el original. Ese proyecto de traslado de los expedientes acumulados de la Censura Editorial al Archivo Histórico Nacional, donde quedarían depositados, dado su carácter reservado, con las restricciones que estableciera el organismo productor, se volverá a considerar a principios de 1971. La misma situación de saturación crónica del Archivo Histórico Nacional imposibilitó llevarlo a cabo.

44 El año 1967 es importante para los Archivos Centrales ministeriales pues se

Si las medidas de valoración y eliminación documental no fueron ejecutadas, o siquiera discutidas, ello se debió a que al poco tiempo apareció disponible un excelente aliviadero en Alcalá de Henares, donde se estaba construyendo por el Ministerio de Educación y Ciencia, con cargo a los créditos del II Plan de Desarrollo, un nuevo edificio para Archivo General de la Administración Civil del Estado⁴⁵. En 1971 fueron depositados provisionalmente en el vetusto Convento de Santa Úrsula de Alcalá 9.006 legajos y 1.210 libros registro, ingresando definitivamente en noviembre de 1972 en el Archivo General de la Administración, cuando las obras estaban próximas a finalizar. Se trataba de los documentos más antiguos custodiados en el Archivo General del Ministerio de Información y Turismo, del período 1937-1960. No obstante, la primera gran remesa de expedientes de Censura Editorial se verificó en noviembre de 1973: 19.036 legajos, correspondientes al período 1937-1963. Estos alivios crearon espacio en Madrid para que la Sección de Ordenación Editorial de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (sucesora de la antigua Dirección General de Información) pudiera “bajar” al Archivo Ministerial diez años más de expedientes. La siguiente gran transferencia al Archivo General de la Administración tuvo lugar en enero de 1976: 14.078 legajos de documentación general y los expedientes de Censura Editorial del año 1964, seguidos en marzo de 1977 por los tramitados entre 1965 y 1968, albergados actualmente en 3.753 cajas.

Justo entre estas dos últimas transferencias se sitúa el primer acceso a la Censura Editorial con fines de investigación, por parte del barcelonés Manuel L. Abellán, profesor del Instituto de Romanística de la Universidad de Ámsterdam, fallecido hace pocos años, quien, contra todo pronós-

establece, para todos ellos, su dependencia directa de la Secretaría General Técnica de cada Departamento, junto a Bibliotecas y Centros de Documentación, de acuerdo al artículo 15, letra b, del Decreto 2764/1967, de 27 de noviembre, sobre reorganización de la Administración Civil del Estado para reducir el gasto público: BOE nº 284, de 28 de noviembre de 1967.

45 Carmen Pescador del Hoyo, del Archivo Histórico Nacional, veterana del desaparecido Archivo General Central, fue la encargada de regresar a Alcalá de Henares para realizar los preparativos de recepción de las primeras transferencias desde los Archivos Ministeriales. Su trabajo tuvo que realizarse en condiciones penosas, con las obras no terminadas todavía, tal como se refiere en un emotivo informe del año 1975: AGA, *Cultura*, caja 66/21595, exp. “Archivos Ministeriales”.

tico, consiguió en septiembre de 1976 autorización oficial para acceder a los expedientes “vivos” de la Censura Editorial. Las condiciones eran las siguientes: no podía fotocopiar nada y no podía mencionar la identidad de los lectores. Entre septiembre y octubre de 1976 realizó sus consultas, con ayuda de magnetófono, en la sede del Ministerio de Información y Turismo, y entre junio y julio de 1977 en el Archivo General de la Administración, donde ya pudo solicitar fotocopias. Estas consultas le aportaron materiales suficientes para la redacción de su pionera obra *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Quizá no serían tan relevantes los entresijos de una investigación personal como la de Abellán si no fuera porque, en agosto de 1977, dirigió una carta a Pío Cabanillas, primer Ministro de Cultura, denunciando hechos graves relativos a la custodia e integridad de la serie de la Censura Editorial en sus documentos generados entre 1964 y 1969. Concretamente, acusaba a los funcionarios de la Sección de Régimen Editorial de haber “expurgado” en octubre de 1976 el contenido de gran cantidad de los expedientes interesados. Solicitado informe al Comisario Nacional de Archivos sobre este particular (los expedientes de 1963-1968 objeto de sospecha ya se encontraban en Alcalá de Henares), se contestaba en sentido negativo en septiembre de 1977, adjuntando informe de la directora del Archivo General de la Administración, quien no observó alteración digna de nota ni queja alguna de Abellán relativa al contenido o estado de los expedientes.

Pío Cabanillas instó a Abellán ese mismo mes a aportar pruebas o datos concretos de las extracciones mencionadas, contestando éste el 26 de septiembre mediante carta en la que citaba los casos de siete expedientes concretos en los que había advertido faltas⁴⁶. Parece ser que la última

46 Se trata de los expedientes 2725-65 (Camilo José Cela, *Nuevas escenas matritenses*, Alfaguara), 632-66 (Isaac Montero, *Alrededor de un día de abril*, ed. autor), 3074-66 (Alfonso Sastre, *Obras Completas*, Aguilar), 824-66 (José M^a Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Seix-Barral), 129-66 (J. A. Zunzunegui, *Un hombre entre dos mujeres*, Noguer) y 3170-65 (Benvenuto Terracini, *Lengua libre y libertad lingüística*, Ciencia Nueva) y 3496-68 (Olaof Conforti, *Guadalajara. La primera gran batalla de la Guerra Civil española*, Oikos Tau). Examinado el contenido actual de estos expedientes, francamente no parecen advertirse las carencias evidentes anotadas por Abellán, quien habla en ocasiones de que “falta todo”. Una comparación entre el contenido de los expedientes del AGA y el material transcrito o fotocopiado por el propio autor, disponible hoy en el archivo personal depositado en el CRAI

misiva de Abellán no obtuvo respuesta satisfactoria, lo que posiblemente explique que *Diario 16* publicara entre el 16 y el 18 de marzo de 1978 tres artículos consecutivos sobre el presunto expurgo de 61.401 expedientes, circunstancia ésta totalmente inverosímil. La campaña de prensa volvió a encender las alarmas y generó una nueva ronda de informes oficiales, entre los que quizá merezca la pena destacar uno, sin fecha, pero elaborado en los días inmediatos a la publicación de los artículos, donde parece aclararse lo que sucedió en el Ministerio de Información y Turismo en septiembre-octubre de 1976, pues se afirma que, por disposición del Director General de Cultura Popular,

se determinó que de los expedientes que se sirvieran a dicho señor se desglosaran los papeles que no fuesen oficiales (notas, opiniones sin firmar, cartas particulares, etc.). Orden que se ha hecho efectiva con respecto a los expedientes que todavía están en el Servicio y no han sido llevados al Archivo General. Parece que [en] dicho Servicio, ante la orden dada y aludida, desglosaron estos papeles, ignorando que ya se había hecho por parte del Sr. L. Abellán una primera lectura. La actitud del referido investigador de registrar en el dictáfono sus investigaciones molestó, al parecer, al Servicio; y por otra parte, el propio investigador también se disgustó, pues observó que de los expedientes que le servían habían sido desglosados algunos documentos. Como consecuencia de todo ello, el Sr. L. Abellán abandonó la investigación después de haberla realizado durante unas semanas⁴⁷.

Dado que muchos de los documentos que Abellán considera perdidos se encuentran hoy en sus expedientes, parece evidente que se procedió a su reintegración en un momento posterior.

En cualquier caso, se trata de un episodio lamentable, fruto de la ausencia de una mínima reglamentación del derecho de acceso a los documentos administrativos en una época de gran discrecionalidad gubernativa.

Biblioteca del Pavelló de la República de Barcelona, contribuiría a esclarecer este asunto.

47 Toda la correspondencia e informes que generó esta denuncia se han conservado en un expediente formado por el Ministerio de Cultura conservado en AGA, *Cultura*, caja 79826 Top. 73/51.

A principios de la década de 1970, los expedientes de Censura Editorial parecían testigos molestos de un pasado ya percibido como incómodo, indignos de ser utilizados como fuente de investigación histórica. Merece la pena rescatar una opinión oficial que sobre este asunto se vertía a principios de 1971, a propósito del ya mencionado proyecto de trasladar los expedientes al Archivo Histórico Nacional, que por entonces era el gran centro de la investigación histórica española:

El proyecto de enviar [...] los expedientillos de la censura de libros de los años 38 a 52, francamente no me parece acertado. La documentación de la censura de libros muchas veces consistió exclusivamente en una instancia y una firma aprobatoria y, con frecuencia, en notas breves de los censores de turno. Un expediente de censura no ha sido frecuentemente más que la expresión de un acto de voluntad administrativa sin ninguna de las formalidades, alegatos y considerandos que pudieran tener interés histórico. Del archivo de la antigua censura no creo que haya nada útil para un historiador, y sí, en cambio, anécdota menuda para aliento de insanas curiosidades y malicias⁴⁸.

Por el contrario, la sucesora de Marcelina Íñiguez al frente del Archivo y Biblioteca Generales del Ministerio, Margarita Navarro Martorell, siguió defendiendo la idiosincrasia especial del fondo documental-bibliográfico de la Censura como un tesoro de especial riqueza informativa⁴⁹.

48 Carta de Enrique Thomas de Carranza, Director General de Cultura Popular, al Secretario General Técnico del Ministerio de Información y Turismo (10 de febrero de 1971): AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25.

49 “Con arreglo a las disposiciones legales vigentes (Ley de Prensa, 19/III/66) compete al Servicio de Régimen Editorial, dependiente de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, la Consulta Previa Voluntaria y el Depósito Previo Obligatorio de todas las publicaciones no periódicas, editadas o distribuidas en España; uno de cuyos ejemplares pasa automáticamente a engrosar la Biblioteca General de dicho Ministerio. // De ahí la importancia y características especiales del Archivo y Biblioteca Generales del Ministerio de Información y Turismo; ya que en el primero se conservan los expedientes, historiales, y en muchas ocasiones galeradas, de toda publicación no periódica editada o distribuida en España desde el año 1937 hasta el momento actual, mientras que las obras bibliográficas que acompañan este historial nutren su biblioteca. Es decir, que

Disuelto el Ministerio de Información y Turismo en julio de 1977 y extinguida formalmente la censura voluntaria⁵⁰, la última transferencia de expedientes de Censura Editorial, procedente del Archivo Central del Ministerio de Cultura, heredero documental de su predecesor, se completó en enero de 1984, comprendiendo los expedientes tramitados entre 1968 y 1983, cerrándose entonces el ciclo de transferencias⁵¹. En Alcalá se centralizaba por primera vez la serie completa de la Censura Editorial, formando uno de los conjuntos documentales más voluminosos conservados en el Archivo, con un total de 23.343 cajas normalizadas, albergadas en los módulos de depósito 21, 66 y 73. A principios de la década de 2000 se procedió a la creación de una base de datos, actual IDD (03)050.000, con el objetivo de sustituir el gran fichero cronológico por una herramienta informática que permitiera la búsqueda por diversos criterios, como autor, obra, editorial o número de expediente/año, y que actualmente cuenta con más de 460.000 registros descriptivos. Desde entonces se ha convertido en una de las fuentes documentales más consulta-

el conjunto Archivo-Biblioteca Generales del Ministerio de Información y Turismo viene a ser como un depósito de la historia de la bibliografía española de los últimos casi cuarenta años”: AGA, *Cultura*, caja 96 Top. 12/25, informe sin fecha, pero de febrero-marzo de 1975, dirigido a la Inspección General de Archivos.

- 50 Real Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre libertad de expresión: BOE, nº 87, de 12 de abril de 1977. Este hecho tiene su expresión diplomática en una simplificación mayor del expediente, con la eliminación de la labor de crítica del lector, que a partir de ahora se limitará a marcar con una X dos de cuatro casillas en una tarjeta: las dos primeras tendentes a verificar si procedía o no adoptar las previsiones del ya modificado artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta, y las dos siguientes a indicar si se habían cumplimentado o no los requisitos formales de depósito por parte del solicitante. El último expediente de depósito, tramitado por el Servicio de Promoción Editorial de la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, última oficina encargada de este menester, corresponde a la *Memoria de Actividades de 1982* del Servicio de Extensión Agraria de la Consejería de Agricultura y Pesca del Gobierno Autónomo de Canarias: AGA, *Cultura*, caja 73/08146, exp. 3453-83.
- 51 Véase la nota 4. Hay que advertir que los expedientes del período 1968-1980 fueron reintegrados con sus “Historiales”, es decir, con los informes de los lectores, que por entonces se desglosaban de sus expedientes, siendo enviados al AGA por separado, donde fueron completados. Por su parte, los expedientes de Importación de Libros, que a partir de 1961 forman un conjunto aparte de la serie general de la Censura Editorial, ingresaron en el AGA en diciembre de 1986. Forman una serie de 183 cajas, accesible a través del inventario IDD (03)052.117.

das por la comunidad científica, existiendo prácticamente a diario una o más investigaciones activas en la Sala de Consulta del Archivo General de la Administración dedicadas a la Censura Editorial, tanto de usuarios nacionales como extranjeros, enfocadas desde diversas metodologías y amplitudes: desde el estudio de la censura recaída sobre la obra de un autor concreto hasta la recepción en España de las traducciones de un género literario en particular, por citar dos ejemplos al azar; investigaciones que ya forman un importante corpus historiográfico, en forma de libros, artículos e incluso publicaciones periódicas y monográficas especializadas, a tener en cuenta para futuros trabajos.

En cuanto al destino final de la Biblioteca del Ministerio de Información y Turismo, su fondo permaneció en el Ministerio de Cultura hasta que, a mediados de la década de 1980, los ejemplares procedentes de la Censura Editorial, incluidos los del Negociado de Importación, fueron trasladados a la Biblioteca Pública del Estado “Miguel Alvar”, en la Calle Azcona 42 de Madrid, donde constituyen una colección especial denominada “Fondo de Censura” o “Fondo del Ministerio”⁵².

52 “Biblioteca Pública del Estado Manuel Alvar”, p. 6. Disponible en <http://www.madrid.org/bibliotecamanuelalvar> [15 de julio de 2017].

No sólo hubo censura: la destrucción y depuración de libros en España (1936-1948)*

ANA MARTÍNEZ RUS

Universidad Complutense de Madrid

Título: No sólo hubo censura: la destrucción y depuración de libros en España (1936-1948).

Title: There Was not only Censorship: the Destruction and Debugging of Book in Spain (1936-1948).

Resumen: En este artículo se analiza la destrucción del patrimonio bibliográfico español durante la Guerra Civil y el primer franquismo. La quema de libros, la depuración de fondos del mercado editorial y librero, y el expurgo de bibliotecas formaron parte del programa represivo que ejercieron los militares. El objetivo era eliminar todas las publicaciones disolventes que habían envenenado la mente y el alma de los españoles.

Abstract: The destruction of the Spanish bibliographic heritage by the Franco side during the Spanish Civil War and the first Régimen is discussed in this article. The burning of books, the debugging of the publishing market and bookseller funds and the weeding of libraries became an imperative for the military authorities. The target was to eliminate every pernicious publication that had poisoned the mind and soul of the spaniards.

Palabras clave: Bibliocausto, Guerra Civil Española, Editoriales, Franquismo, Depuración.

Key words: Bibliocaust, Spanish Civil War, Publishers, Franco dictatorship, Purge.

Fecha de recepción: 18/12/2017.

Date of Receipt: 18/12/2017.

Fecha de aceptación: 26/12/2017.

Date of Approval: 26/12/2017.

En este artículo se aborda la destrucción y depuración del patrimonio bibliográfico español durante la Guerra Civil y el primer franquismo. La cen-

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad, HAR 2014-51883-P: “«Scripta in itinere». Discursos, formas y apropiaciones de la cultura escrita en espacios públicos desde la Primera Edad Moderna a nuestros días”, dirigido por Antonio Castillo Gómez.

sura, recogida en la eufemística ley de Prensa de 1938, formaba parte del ciclo represivo contra el libro; era sin duda un eslabón más, pero no el único ni el más grave. Primero se destruyó la oferta editorial y bibliotecaria del país quemando y guillotinando libros, luego se expurgaron y depuraron los fondos bibliográficos de los anaques de las bibliotecas, de los almacenes de las editoriales y de los escaparates de las librerías. Más tarde se estableció la censura previa para controlar la oferta nacional e internacional e impedir que salieran al mercado títulos prohibidos y perjudiciales; y por último se publicaron textos sanos de acuerdo con el nuevo decálogo franquista, en muchos casos con fines propagandísticos. La censura por sí sola no tenía sentido, o al menos resultaba insuficiente sin los otros elementos de protocolo punitivo². En este sentido, la legislación y las acciones de los militares rebeldes fueron muy explícitas y expeditivas desde el comienzo de la guerra, completando todos estos aspectos en su persecución contra el libro y la cultura escrita. No bastaba sólo con destruir los títulos presentes, ni siquiera con purgar los catálogos de las bibliotecas. Tampoco era suficiente recluir obras en salas especiales para la consulta restringida sólo de especialistas, ni prevenir la oferta científica y literaria con la censura, ni menos aún sustituir toda esa producción bibliográfica malévola por otra complaciente con el Régimen y la Iglesia. Si sólo se atendía al patrimonio bibliográfico existente, podrían aparecer nuevas obras perniciosas; y si sólo se prohibían los nuevos títulos, podrían circular todas las obras publicadas desde los inicios del liberalismo. Así que era tan necesario ocuparse de las estanterías de las bibliotecas públicas y privadas, y de los fondos editoriales, de librerías y quioscos, como controlar los catálogos y novedades editoriales de sellos nacionales y extranjeros. De la forma más drástica, sobre todo en los primeros años, se destruyó masivamente en sus dos vertientes: llamas y cuchillas acabaron con toneladas de obras, pero, a la vez y posteriormente también, se fiscalizaron fondos para apartar muchos títulos del gran público, reservándolos

2 Ana Martínez Rus, *La persecución del libro. Hogueras, infiernos y buenas lecturas (1936-1951)*, Gijón, Trea, 2014; “De quemas y purgas. El bibliocausto franquista durante la Guerra Civil”, en *La Guerra Civile espagnole aujourd’hui (1936-2016)*, *Bulletin Hispanique*, 118/1, dir. Matilde Eiroa, 2016, pp. 177-194; “Expolios, hogueras, infiernos. La represión del libro (1936-1951)”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 8 (2013), pp. 1-51.

sólo a usuarios autorizados. Una vez limpia la patria de esa podredumbre intelectual, se establecieron los filtros necesarios para impedir la aparición de esos libros o de otros similares e igualmente peligrosos. De este modo, se procuró no dejar resquicio para que se colaran las ideas de la anti-España.

El franquismo fue un régimen represivo de exclusión ideológica y social³. La represión afectó a todos los aspectos de la sociedad española durante casi cuarenta años. Aunque es más conocida la represión política, también fue destacada la represión cultural, basada en la quema y expurgo de publicaciones, en la censura editorial y en el control de la información. La dictadura militar persiguió todo aquello que representara la anti-España: eliminó y encarceló personas, ilegalizó organizaciones y asociaciones, destruyó publicaciones, depuró bibliotecas y prohibió obras en un intento de borrar las ideas de los enemigos de la sociedad española. La represión cultural formó parte de la represión generalizada de los militares sublevados y fue un capítulo más de la violencia ejercida por la dictadura franquista. El objetivo era limpiar y purificar el país de las ideas subversivas que habían adulterado las esencias españolas. Se trataba de suprimir el pensamiento de los vencidos e imponer el de los vencedores.

No se sabe demasiado de los ataques que recibió la cultura impresa durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra, ya que la larga duración del régimen dictatorial hizo que se ocultasen las pruebas de la barbarie contra el libro. De hecho, a nivel nacional e internacional, son mucho más conocidas las quemas de libros de los nazis que las de los franquistas. En este sentido, el historiador Francisco Espinosa escribía en 2009 que “la historia de la destrucción de bibliotecas por el fascismo español está por hacer”⁴. Extirpar, purificar, borrar, depurar, limpiar, quemar, destruir, purgar, eliminar, liquidar, exterminar... son los verbos que mejor definen la labor de los sublevados en la guerra y durante la posterior dictadura en relación

3 Julio Aróstegui Sánchez, “Opresión y pseudo-juricidad: de nuevo sobre la naturaleza del franquismo”, *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, Université de Provence, 24 (1996), pp. 31-46; y “Una dictadura «*sui generis*»: ideología de exclusión y aparato represivo”, en *La dictadura franquista. La institucionalización d'un régime*, dirs. Antoni Segura y Andreu Mayayo y Abelló, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, pp. 423-456.

4 Francisco Espinosa, en el prólogo del libro de Francisco Romero Romero, *La Cultura y la Revolución. República y Guerra Civil en Prado del Rey*, Sevilla/[Cádiz], Junta de Andalucía/Ayuntamiento de Prado del Rey/CGT, 2011, p. 17.

con el patrimonio bibliográfico del país. En el sistema represivo que aplicaron se eliminaron libros, revistas, folletos, periódicos y personas. De este modo, se cumplió la profecía del poeta alemán del siglo XIX, Heinrich Heine: “Allí donde se queman libros, acaban quemando hombres”.

Del mismo modo que los militares golpistas distinguían entre buenos y malos españoles, también había buenos y malos libros. Si los malos españoles tenían que pagar sus delitos con la vida o la falta de libertad, los libros culpables debían ser destruidos o arrinconados en los infiernos de las bibliotecas; debía impedirse su impresión y circulación con el establecimiento de la censura previa. Las ideas de los libros peligrosos eran las responsables de la decadencia del país, de los males de la patria y de la Guerra Civil; por tanto, debían eliminarse y prohibirse. Merecían un duro castigo, ya que en muchos casos eran considerados más responsables que los propios vencidos, los cuales se habían dejado embaucar por sus ideas disolventes. Guerra a los intelectuales, a la cultura y al libro. Los que se sublevaron contra el régimen democrático de la Segunda República pensaron que, si se eliminaba y se recluía a las personas y las publicaciones, se acabarían con sus ideas. Trataron de acallar las voces disidentes de personas y ejemplares, es decir, todo aquello que cuestionase o se opusiese a la España única, imperial y católica. Frente a la pluralidad y a la heterogeneidad se impuso el nacionalcatolicismo de la dictadura.

Desde los primeros días del golpe militar se convirtió en una auténtica obsesión la eliminación de los textos perniciosos que habían inoculado el mal en las mentes de los españoles. Acusaban a estos libros de todos los problemas del país por sus ideas extranjerizantes, inmorales y subversivas, las mismas que atentaban contra el orden social, la tradición, la Iglesia y el Ejército. El libro era peligroso y había que eliminarlo. Matar personas y destruir libros fueron prácticas demasiado comunes, lamentablemente, en la retaguardia franquista y durante la dictadura. No se podía permitir la libre publicación, circulación y lectura de cualquier texto sin la supervisión y autorización de las autoridades. Pero, previamente, había que destruir toda la oferta editorial existente en el mercado y en los fondos de las bibliotecas públicas y privadas.

El periódico falangista *¡Arriba España! Hoja de combate de la FE de las JONS*, impreso en Pamplona, incitaba en su primer número del 1 de agosto de 1936 a la destrucción de libros: “¡Camarada! Tienes obligación

de perseguir al judaísmo, a la masonería, al marxismo y al separatismo. Destruye y quema sus periódicos, sus libros, sus revistas, sus propagandas. ¡Camarada! ¡Por Dios y por la patria!”. Su director fue el clérigo falangista Fermín Yzardiaga, que acabó siendo Jefe Nacional de Prensa y Propaganda. Fue tal el entusiasmo y celo en la destrucción de libros en los domicilios particulares que el mismo periódico, en noviembre de 1936, pidió mesura y que no se actuara en las bibliotecas privadas.

La quema de libros se convirtió en un rito habitual. Estas prácticas recordaban a la Alemania de Hitler, a la quema sistemática de publicaciones organizadas por el Ministro de Propaganda, Joseph Goebbels. El gran impacto que causó la destrucción nazi en 1933 llevó a la revista estadounidense *Time* a hablar de bibliocausto, y la revista neoyorkina *Newsweek* la calificó como holocausto de libros⁵. A los tres días de ser nombrado Hitler canciller se prohibieron todas las publicaciones que pudieran contener informaciones inexactas. El 10 de mayo ardieron en la plaza de la Ópera de Berlín entre 20.000 y 25.000 ejemplares, entre los que se contaban títulos de Stefan Zweig, Voltaire, Einstein, Freud, Engels, Remarque, Heinrich Mann, André Gidé, Romain Rolland o H. G. Wells, entre otros. Otras treinta hogueras similares se sucedieron entre el 10 de mayo y el 21 de junio de 1933 en otras ciudades alemanas⁶. En la España de Franco también puede hablarse de un fenómeno similar, de bibliocausto, o al menos de una bibliofobia desatada, en palabras de José Andrés de Blas⁷.

5 Fernando Fernández Baez, “El bibliocausto nazi”, en *Historia universal de la destrucción de libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*, Barcelona, Destino, 2004, pp. 218-227; Lucien X. Polastron, *Libros en llamas. Historia de la interminable destrucción de bibliotecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007; Werner Fuld, *Breve historia de los libros prohibidos*, Barcelona, RBA, 2013.

6 Ulrich Walberer (ed.), *10 Mai 1933 Buecherverbrennung in Deutschland und die Folgen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983; Angela Graf y Hans-Dieter Kuebler, *Verbrante Buecher Verbrante Ideen*, Hamburg, O. Heinevetter, 1983; Guy Stern, *Nazi Book Burning and the American Response*, Detroit, Wayne State University Press, 1990; Jonathan Rose (comp.), *The Holocaust and the Book*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001; Margaret F. Stieg, *Public Libraries in Nazi Germany*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1992; Lionel Richard, *Le Nazisme et la culture*, Bruselas, Complexe, 1988.

7 José Andrés de Blas, “La guerra civil española y el mundo del libro: censura y represión cultural (1936-1937)”, *Represura*, 1 (2006), pp. 1-78. Para estas cuestiones se recomiendan todos los números de *Represura. Revista de Historia Contemporánea*

Así, en los primeros meses de la contienda las operaciones se centraron en incautaciones y destrucciones, junto con la depuración de bibliotecas públicas y privadas. Al mismo tiempo, muchos maestros, bibliotecarios, editores y libreros fueron fusilados. El director de la casa Nós, Ángel Casal, y el librero Rogelio Luque, entre otros, corrieron la misma suerte que las publicaciones que producían y vendían. Rogelio Luque, que ejercía el comercio de libros desde 1917 en la calle Gondomar de Córdoba, fue fusilado el 16 de agosto de 1936⁸. A Juana Capdevielle, bibliotecaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, la represaliaron el 18 de agosto de 1936 en Rábade (Lugo), embarazada de su primer hijo y a los treinta años de edad⁹. Días antes, su marido, Francisco Pérez Carballo, gobernador civil de La Coruña, también había sido asesinado por los militares sublevados¹⁰. Asimismo, autores como Federico García Lorca, Salvador Vila, arabista y rector de Granada; el jurista y también rector de Oviedo, Leopoldo Alas Argüelles; el catedrático de Medicina Legal y rector de Valencia, Juan Bautista Peset; o el maestro Daniel Linacero, dieron con sus huesos en la tumba a causa de sus ideas y de sus libros.

El cenetista Manuel Pérez recuerda que el primer día del levantamiento militar en la isla de Mallorca

[...] se inició el asalto a las organizaciones obreras y a los locales donde tenían su residencia las agrupaciones políticas de izquierdas.

española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro. Asimismo, resulta imprescindible el libro de Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014.

- 8 Francisco Moreno Gómez, *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*, Madrid, Alpuerto, 1985, p. 307, y *1936: el genocidio franquista en Córdoba*, Barcelona, Crítica, 2008, p. 575.
- 9 Ma^a Carmen Gállego Rubio, *Juana Capdevielle San Martín. Bibliotecaria de la Universidad Central*, Madrid, Universidad Complutense, 2010; Carmen Blanco, “Vida e morte de Juana Capdevielle”, *Vermellas, Unión Libre, Cuadernos de Vida e Culturas*, 11 (2006), pp. 13-21.
- 10 Véase el testimonio del inspector de bibliotecas, Juan Vicéns de la Llave, *España viva. El pueblo a la conquista de la cultura*, Madrid, VOSA, 2002, p. 55: “Recientemente he podido tener noticias de la suerte de algunas bibliotecas que actualmente se encuentran en zona rebelde. La historia es simple, la misma: el bibliotecario es fusilado, los libros quemados, todos los que participaron en su organización son fusilados o perseguidos”.

Nada escapó a la furia vandálica de las hordas fascistas. *Después de destrozarlo todo [...], recordando los autos de fe de la “santa Inquisición” hicieron hogueras con los libros que encontraron en las bibliotecas*¹¹.

Las quemas públicas de libros en La Coruña también fueron habituales: frente al edificio del Real Club Náutico, en el muelle, según recogió el periódico *El Ideal Gallego*, en agosto de 1936: “A orillas del mar, para que el mar se lleve los restos de tanta podredumbre y de tanta miseria, *la Falange está quemando montones de libros y folletos de criminal propaganda comunista y antiespañola y de repugnante literatura pornográfica*”¹². Recordemos que el gobernador civil de La Coruña, Pérez Carballo, había sido asesinado en los primeros días del golpe, el 24 de julio de 1936. Su sustituto, el teniente coronel de la Guardia Civil, Florentino González Vallés, ordenó en agosto que las bibliotecas de los centros obreros clausurados fueran examinadas,

procediéndose a la quema de toda prensa, libros y folletos de propaganda de ideas extremistas, así como la de temas sociales y pornográficos, y en general todos aquellos que, de un modo más o menos claro, encierren propaganda reñida con la buena moral, así como los que combatan la religión cristiana y católica, base del sentimiento religioso del pueblo español¹³.

Se convirtió en una auténtica obsesión la destrucción de las publicaciones, la quema pública de libros como otra forma más de violencia ejercida

11 La cursiva es mía. Manuel Pérez, *Cuatro meses de barbarie. Mallorca bajo el terror fascista*, Valencia, CNT-FAI, 1937, p. 11. Sobre la guerra, la dictadura y la represión en la isla, *vid.* Josep Massot i Muntaner, *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la posguerra, 1930-1950*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1978; *El primer franquisme a Mallorca. Guerra civil, repressió, exili i represa cultural*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1996; *Guerra civil i repressió a Mallorca*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monserrat, 1997.

12 La cursiva es mía. *El Ideal Gallego*, 18 de agosto de 1936; y Carlos Fernández Santander, *Historia de las Librerías Coruñesas 1936-1996*, A Coruña, Arenas Librería, 1996, pp. 82-83.

13 *Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña*, La Coruña, 14 de agosto de 1936.

contra los “hijos de Caín”¹⁴. Asimismo, durante el mismo mes de agosto del 36, “en la Plaza de Armas [de Vigo] fueron quemados, en la noche del domingo, libros pornográficos y de ideas extremistas que habían sido recogidos por la policía. Anoche se verificó en la plaza de Amboage un acto análogo”¹⁵. Incluso la posesión de libros comunistas y pornográficos fueron cargos agravantes en las causas militares contra ciudadanos como Ramón Romero Castro y Vicente Díaz Veiga en Ferrol¹⁶. En muchas bibliotecas escolares también se destruyeron ejemplares por orden de la Comisión nombrada por la alcaldía después de los días que siguieron al golpe militar; verbigracia en la de Paredes de Nava (Palencia), aparte de los destrozos que ocasionó el alojamiento de las tropas ocupantes, instaladas en escuelas y bibliotecas¹⁷.

El fuego se convirtió en símbolo de lo viejo, de lo negativo, del mal que había que eliminar, y a su vez de la purificación, de la limpieza, de lo nuevo, de lo bueno que había que preservar y difundir¹⁸:

Significa que *el libro y la prensa mal inspirados —verdaderamente estupefacientes del alma—* habían intoxicado ya la conciencia colectiva, aletargándola. Significa, en fin, que el Enemigo estaba a punto de conseguir su objeto, de corromper la médula de un gran pueblo. *Guerra, por tanto, al libro malo*. Imitemos el ejemplo que nos brinda Cervantes en el capítulo sexto de su Obra inmortal. *Y que un día próximo se alcen en las plazas públicas de todos los pueblos de la nueva*

14 Así denominó el obispo de Salamanca, Enrique Plá y Deniel, a los comunistas y anarquistas en su famosa carta pastoral, “Las dos ciudades”, del 30 de septiembre de 1936, donde justificaba la sublevación militar de julio de 1936 y aportaba la fundamentación teológica de la Cruzada: “Los comunistas y anarquistas son los hijos de Caín”.

15 *El Pueblo Gallego*, Vigo, 18 de agosto de 1936.

16 Emilio Grandío (ed.), *Anos de odio. Golpe, represión e guerra civil na provincia da Coruña (1936-1939)*, A Coruña, Diputación da Coruña, 2007, pp. 245-246.

17 José Andrés de Blas, “El proceso de depuración de los fondos de las bibliotecas escolares (1ª Parte)”, en *Represura*, 7 (2011), pp. 1-52.

18 Mariano Boza Puerta y Miguel Ángel Sánchez Herrador, “El martirio de los libros: una aproximación a la destrucción bibliográfica durante la Guerra Civil”, *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, 86-87 (2007), pp. 79-95. Sobre la quema de libros en este período destaca la novela de Manuel Rivas, *Los libros arden mal*, Madrid, Alfaguara, 2007.

*España las llamas justicieras de fogatas, que al destruir definitivamente los tóxicos del espíritu almacenados en librerías y bibliotecas purifiquen el ambiente, librándolo de sus mismos contaminadores. ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Viva España!*¹⁹.

El falangista Fernando García Montoto fue uno de los más furibundos en sus declaraciones públicas a favor de la quema de libros, folletos y periódicos, y en la eliminación física de sus autores²⁰. En la misma línea de Montoto apuntó el rector de la Universidad de Zaragoza, Gonzalo Calamita, quien en un artículo titulado “¡El peor estupefaciente!” hacía referencia al “libro sectario” que poblaba las “bibliotecas criminales” de todo el país. Por este motivo, argumentaba que “el fuego purificador es la medida radical contra la materialidad del libro”²¹.

Cabe destacar el constante recurso a la obra cervantina por parte de los publicistas del franquismo para justificar las innumerables hogueras de publicaciones; en concreto aluden al famoso capítulo del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. Era un alegato perfecto remontarse a las páginas de la más insigne obra en castellano para demostrar que era una acción justa y necesaria. De hecho, se comparaba la condición de soldado de Cervantes, que luchó contra los enemigos de España en la batalla de Lepanto, con el ejército del invicto Franco, que derrotó al bolchevismo asiático. Resulta curioso que se calificase de marxistas y bolcheviques a todos los que defendieron la República, ignorando la heterogeneidad de las fuerzas políticas y sindicales leales al régimen democrático; pero se trataba de simplificar y estigmatizar al enemigo, a los vencidos. Asimismo, la influencia de las tesis del Concilio de Trento en la novela del alcaíno permitía establecer un paralelismo con la defensa del catolicismo que acometieron las autoridades franquistas.

19 La cursiva es mía. Fernando García Montoto, *En el amanecer de España*, Tetuán, Imprenta Hispania, 1938, p. 89. El título del capítulo representa toda una declaración de guerra contra el mal libro: “«Estupefacientes» del alma (El libro y la prensa mal inspirados, germen del odio y de la destrucción revolucionaria)”. Este texto corresponde a la charla radiada por la emisora de la guardia civil de Tetuán el 12 de noviembre de 1936.

20 *Ibidem*, p. IX.

21 *Boletín de Educación de Zaragoza*, 3 (diciembre-noviembre, 1936).

1. DESTRUCCIONES LEGALIZADAS

A los seis días del golpe de estado contra el gobierno republicano se formó la Junta de Defensa Nacional, formada exclusivamente por militares, para gestionar el territorio que quedó bajo su control; y en enero de 1937 se creó la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda²². La primera disposición de la Junta de Defensa sobre la depuración de bibliotecas y el control de las lecturas fue la Orden del 4 de septiembre, donde se acusaba al Ministerio de Instrucción republicano de haber difundido obras marxistas entre la infancia. Por ello era necesario hacer desaparecer esas publicaciones de escuelas y bibliotecas, y se obligaba a la incautación y destrucción de las mismas, autorizando sólo “aquellas cuyo contenido responda a los sanos principios de la Religión y de la Moral, y que exalten con su ejemplo el patriotismo de la niñez”. El Decreto de 13 de septiembre, que declaraba fuera de la ley a las personas, partidos y agrupaciones políticas que formaron el Frente Popular, también incluía la incautación de sus bienes y bibliotecas. Aunque una Orden posterior, del 10 de junio de 1938, disponía que estas colecciones debían quedar bajo el control de los funcionarios del Cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos, en realidad fueron la Guardia Civil, los Ayuntamientos y la Falange quienes se ocuparon de tales fondos.

El 1 de octubre de 1936 se constituyó por ley la Junta Técnica del Estado, y una de las comisiones dependientes de ella fue la de Cultura y Enseñanza, presidida por José M^a. Pemán y con Enrique Suñer Ordoñez como vicepresidente. Esta misma comisión se encargó de la depuración del magisterio y del profesorado universitario. En una de las últimas circulares de la Junta de Defensa Nacional, que hacía referencia a la depuración del magisterio, se advertía que “la purificación nacional tiene que ser totalitaria”²³. De hecho, el propio Pemán en su primera circular calificó a

22 José Andrés de Blas, “La Delegación de Estado para Prensa y Propaganda y la censura de libros”, *Represura*, 2 (2007), pp. 1-80.

23 Francisco Morente Valero, *La depuración del Magisterio Nacional (1936-1943). La escuela y el Estado Nuevo*, Valladolid, Ámbito, 1997. Sobre el profesorado universitario destaca Jaume Claret Miranda, *El atroz desmoche. La destrucción de la Universidad española por el franquismo, 1936-1945*, Barcelona, Crítica, 2006; y Luis E. Otero Carvajal (dir.), *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria*

estos profesionales de “envenenadores del alma popular, primero, y mayores responsables de todos los crímenes y destrucciones que sobrecogen al mundo”.

El 23 de diciembre de 1936 la Junta Técnica del Estado promulgó un Decreto que declaraba ilícitas todo tipo de publicaciones socialistas, comunistas, libertarias, pornográficas y disolventes. El preámbulo de este Decreto era una declaración programática de las autoridades militares, ya que justificaba la necesidad de aplicar todo tipo de medidas represivas respecto a la letra impresa. Además, consideraban que las ideas subversivas habían calado en un público no preparado y eran las responsables directas y últimas del conflicto civil. Según su criterio, la mayoría de la población se había dejado embaucar por estas ideas y, por tanto, había que perseguirlas y suprimirlas de los establecimientos públicos y privados. Por último, esta disposición contemplaba medidas expeditivas contra aquellos que incumplieran su aplicación. Las infracciones implicaban una multa de 5.000 pesetas, y si se reincidía, la multa aumentaría un quintuplo, además de llevar aparejada la pérdida de empleo público, o bien la inhabilitación del sancionado para el ejercicio de la industria editorial o de librería; amén del cierre del respectivo establecimiento. Cabe destacar las similitudes entre este Decreto y un Bando anterior de Queipo de Llano, Jefe del Ejército de Operaciones del Sur, sobre recogida y expurgo de libros. La persecución de los libros por parte de los sublevados explica que uno de los primeros Bandos de Queipo, el número 25, abordase la ilicitud de impresos pornográficos y disolventes, así como la entrega de los mismos a las autoridades militares y el castigo a los infractores²⁴.

El Bando, con fecha de 4 de septiembre de 1936, constaba de cinco artículos. En el preámbulo se acusaba directamente a la masonería, al judaísmo y al marxismo de la propagación de estas obras, en vez de a los enemigos de la religión, de la civilización y de la familia, como en el Decreto de diciembre. En el primer artículo del Bando se declaraban ilícitos la producción, comercio, circulación y tenencia de libros, periódicos y

en el franquismo, Madrid, UCM, 2006.

24 *Bandos y órdenes dictados por el Excmo. Sr. D. Gonzalo de Queipo de Llano y Sierra, General Jefe de la 2ª. División Orgánica y del Ejército del Sur. Comprende desde la declaración del estado de guerra el 18 de julio de 1936 hasta el fin de febrero de 1937*, Sevilla, Imprenta Municipal, 1937, pp. 24-25.

todo tipo de impresos pornográficos, socialistas, comunistas, libertarios y disolventes en general. El segundo obligaba a todos los establecimientos editoriales, a las librerías y a los quioscos radicados en la Segunda División Orgánica a entregar todas las publicaciones prohibidas a las autoridades militares en un plazo improrrogable de cuarenta y ocho horas. Sorprende que en el artículo tercero se hiciera extensiva esta orden a todos los particulares, a entidades públicas y a corporaciones privadas. De este modo, la posesión de este tipo de literatura constituía un delito en la Andalucía rebelde. Aunque en el artículo cuarto se contemplaba que las bibliotecas oficiales y los particulares que necesitasen dichos textos por motivos profesionales quedaban exentos de esta prohibición, abundando en la necesaria aprobación de la autoridad militar para la posesión de dichos títulos, siempre que “su acendrado patriotismo y amor al orden no ofrezcan sospechas de que puedan hacer uso ilícito” de los mismos. En el último artículo se fijaban las multas económicas y sanciones a todos los que no cumplieren con este bando, mayores que las recogidas en el decreto posterior, ya que alcanzaban las 10.000 pesetas²⁵. Otra diferencia entre el Bando de Queipo y el Decreto de 23 de diciembre era que en este último se indicaba que, en vez de entregar las publicaciones a los militares, quedaban bajo la jurisdicción de la autoridad civil, aunque ésta, a su vez, debía comunicarlo a los responsables militares. Y también se establecía que los agentes depositarían los libros en las respectivas bibliotecas universitarias, en las provinciales, o bien en el archivo de Hacienda, según los casos, pero fuera de las instalaciones castrenses.

En virtud del Bando de Queipo, los falangistas saquearon en Sevilla las editoriales y librerías, según el testimonio del Delegado de Propaganda de la Segunda División Militar, Antonio Bahamonde. Las obras de autores de tendencia marxista, siempre a su parecer, eran requisadas y destruidas allí mismo. Al comerciante tan sólo le daban la siguiente explicación:

25 José Luis Rubio Mayoral, “La depuración de la cultura popular. La Universidad y el Ateneo de Sevilla en la censura de libros durante la Guerra Civil”, en *VII Coloquio Nacional. Historia de la Educación. Tomo III: Educación Popular*, eds. Enrique Belenguier Calpe *et alii*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1998, pp. 251-266. La coincidencia entre el Bando de Queipo y la Orden de la Junta Técnica fue señalada por este autor, y posteriormente recogida por José Andrés de Blas en su estudio ya citado, “La guerra civil española y el mundo...”, *Represura*, 1 (2006), pp. 1-78.

“La nueva España no admite esta literatura que ha envenenado tantos espíritus”²⁶. Siguiendo este proceder, Bruno Ibáñez Gálvez, teniente de la Guardia Civil y jefe de Orden Público en Córdoba desde el 22 de septiembre de 1936, durante su primera actuación había requisado y destruido un total de 5.544 libros. Por ello, trece días después de asumir su cargo el 5 de octubre, afirmaba en *El Defensor de Córdoba*:

[...] Me encuentro satisfecho de haber llevado a cabo esta labor de limpieza moral, anunciando que la continuaré y que, en el caso de que agentes de mi autoridad encuentren en sus investigaciones algunas publicaciones de esta índole en librerías y kioscos, los dueños de los mismos serán sometidos a las más severas sanciones, aparte de cerrarles sus establecimientos. ¡Viva España!²⁷.

Al objeto de limpiar Córdoba y su provincia de todo libro pernicioso y antipatriótico, Ibáñez Gálvez advirtió que aquellas personas que no renunciases a este tipo de publicaciones serían juzgadas con arreglo al bando militar. Además, se instaba a los propietarios de librerías y quioscos que hubieran entregado libros y revistas de este tipo a que remitiesen a su jefatura una lista con el número y el título de todas ellas. Esta incesante actividad también respondía a la circular nº 2412 de 4 de septiembre de 1936, publicada cinco días más tarde en el *Boletín Oficial de Granada*, donde se declaraba ilícito el comercio y la circulación de publicaciones subversivas, otorgando un plazo improrrogable de cuarenta y ocho horas para dejar en manos de las autoridades militares los ejemplares en liza. Esta operación tan implacable de destrucción bibliográfica explica que el alcalde del pueblo cordobés de El Carpio comunicase a los responsables bibliotecarios, una vez terminada la guerra, que no era necesario el expurgo de títulos de la biblioteca municipal porque “la Autoridad Militar que se hizo cargo de todos los servicios de esta villa, cuando fue liberada por nuestro glorioso Ejército, ordenó la destrucción de la mayor parte de los

26 Antonio Bahamonde, *Un año con Queipo de Llano. Memorias de un nacionalista*, Sevilla, Espuela de Plata, 2005, p. 129 (orig. de 1937).

27 Francisco Moreno Gómez, *op. cit.*, p. 454, y Francisco Asensio Rubio, “Bruno Ibáñez Gálvez, de oficial de infantería a represor”, *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Contemporánea*, 24 (2012), pp. 195-228.

volúmenes que existían, por ser todos los destruidos contrarios al ideal Nacional-Sindicalista, y otros de moral muy baja”²⁸.

En la biblioteca municipal de Dos Hermanas (Sevilla), bastantes libros, unos por rojos, otros por antirreligiosos, y otros por subidos de tono, lascivos o verdes, habían sido destruidos a causa del nombre de su autor. Los poderes fácticos del Alzamiento se habían desinteresado de la biblioteca, dado el enrarecido ambiente sobre el libro, para muchos el causante de la guerra y de la alteración de algunas cabezas poco asentadas, según señaló el bibliotecario y cofundador de la editorial Gredos, Hipólito Escolar, que hizo la guerra en el bando franquista²⁹.

El ruido y la furia desatados contra las publicaciones afectaron a todas las bibliotecas de partidos y agrupaciones políticas, sindicales o culturales de las provincias andaluzas ocupadas por los militares. Así ocurrió en la provincia de Huelva, como ha señalado Francisco Espinosa, destacando el caso de Valverde, donde desaparecieron dos importantes bibliotecas, la del Casino Republicano y la del Casino Obrero “La Alianza”, contando con más de mil ejemplares la primera y quinientos la segunda. Muchos títulos se quemaron, otros pasaron a manos de particulares, e incluso de Falange, que se apropió del Casino Republicano para cuartel y sede del Auxilio Social³⁰. Merece especial atención la destrucción de la biblioteca de la Sociedad “La Cultura” Pro-Biblioteca Pública en Prado del Rey (Cádiz), recientemente estudiada por Fernando Romero, donde un tercio de los fondos catalogados fueron quemados en hogueras a las afueras del pueblo, en 1936; el resto acabaron en las sedes de la Central Nacional Sindicalista, ya en 1940. Al igual que en otras muchas localidades, a la violencia desatada contra los libros se sumó la violencia contra los gestores e impulsores de este establecimiento, abierto en 1918 a iniciativa del carpintero Francisco Gutiérrez Oñate, conocido como Frasquito³¹.

28 AGA, Sección de Educación, Caja nº 4752.

29 Hipólito Escolar, *Gente del libro. Autores, editores y bibliotecarios, 1939-1959*, Madrid, Gredos, 1999, p. 11.

30 Francisco Espinosa, *La Guerra Civil en Huelva*, Huelva, Diputación Provincial, 2005, p. 471.

31 Véase la minuciosa e interesante reconstrucción de la vida de esta sociedad cultural y de la biblioteca en Francisco Romero Romero, *La Cultura y la Revolución. República y Guerra Civil en Prado del Rey*, Prado del Rey, Ayuntamiento/Junta de Andalucía/CGT, 2011. Nos parecen muy relevantes las conexiones que establece entre la re-

En Navarra el auto de fe librario también fue un ritual frecuente tras el asalto a domicilios privados y a centros públicos. Al abogado Enrique Astiz Aranguren, de Izquierda Republicana, antes de represaliarlo le quemaron toda la colección de la “peligrosa” Enciclopedia Espasa, a pesar de estar impregnada de criterios católicos³². Había que acabar con “todos los libros, periódicos y folletos antipatrióticos, sectarios, inmorales, heréticos y pornográficos que han determinado un estado de corrupción y miseria en la conciencia moral de las masas”, según constaba en la circular del 7 de noviembre de 1936 del Gobierno Civil de Pamplona³³. Incluso en la carta de súplica a las autoridades mexicanas, solicitando asilo político, el mecánico José Puig Bosch afirmaba el 20 de abril de 1939 desde el campo de concentración francés de Argelès-sur-Mer: “Renuncio a volver a mi patria, según noticias de mis familiares, *en un registro en mi casa han quemado más de cien libros [...] por el solo hecho de ser republicanos-federales toda nuestra vida y el no haber bautizado a nadie de dos generaciones*”³⁴.

Se desató una fobia contra *La República* de Platón. Asimismo, se incineró un título de Espasa-Calpe, *Enciclopedia de la carne*, aunque se trataba de un libro de gastronomía³⁵. Por el contrario, en algunos casos la arbitrariedad y la ignorancia permitían que se salvaran libros más peligrosos. Así, el bibliotecario del Círculo de Artesanos de La Coruña recordaba que fueron pasto de las hogueras más de mil libros de la biblioteca, entre los que se contaban varios de Blasco Ibáñez, Ortega y Gasset, Pío Baroja, Marañón y Unamuno. Nunca se supo por qué escaparon del fuego las obras de Voltaire, Rousseau y otros enciclopedistas franceses³⁶.

presión de 1934 y la de 1936 a propósito de la biblioteca y sus fundadores.

32 Sorprende el ensañamiento con esta Enciclopedia, ya que siguió valores católicos; de hecho, casi la cuarta parte de los colaboradores eran eclesiásticos, como demostró Philippe Castellano, *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*, Madrid, Espasa, 2000.

33 *Navarra 1936. De la esperanza al Terror*, Tafalla, Altafaylla, 2003, pp. 495 y 784.

34 La cursiva es mía. En *El País*, 18 de noviembre de 2012. Esta carta se encuentra en el Archivo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana.

35 Según testimonio del librero Enrique Moslit, en Carlos Fernández Santander, *Alzamiento y Guerra Civil en Galicia (1936-1939)*, A Coruña, Edicios do Castro, 2000, I, pp. 101-102.

36 *Ibidem*, p. 90.

A las pocas semanas del final de la guerra en Barcelona, el Ateneu Enciclopèdic Popular fue arrasado junto con los 6.000 volúmenes de su biblioteca. En la ciudad condal se destruyeron 72 toneladas de libros procedentes de editoriales, librerías y bibliotecas públicas y privadas. La de Pompeu Fabra ardió en medio de la calle en Badalona, y la del escritor Rovira i Virgili desapareció junto con sus archivos. En Lloret de Mar, el 29 de junio de 1939, en la delegación local de FET de la JONS y con presencia de las autoridades municipales y eclesiásticas, se destruyeron libros, folletos y revistas “impíos y pornográficos” procedentes de la depuración de distintas bibliotecas públicas y privadas³⁷.

En Galicia fueron incautadas las bibliotecas de Alfonso Rodríguez Castelao, Bibiano Fernández-Ossorio Tafall y Santiago Casares Quiroga. Más conocido es el pillaje sobre la de Juan Ramón Jiménez en su casa madrileña de la calle Padilla por tres escritores falangistas, Félix Ros, Carlos Sentís y Carlos Martínez-Barbeito, a principios del mes de abril de 1939. También fue famosa la expropiación de la biblioteca de Max Aub por parte de las autoridades franquistas, que dio con sus volúmenes en los depósitos de la biblioteca de la Universidad de Valencia. También en abril del 39 la biblioteca de la revista y editorial *Cruz y Raya* fue incautada por el poeta Adriano del Valle.

Tal fue el ensañamiento de los rebeldes en la destrucción de publicaciones que el que fuera Jefe del Servicio Nacional de Archivos, Bibliotecas y Propiedad Intelectual durante el primer gobierno de Franco, Javier Lasso de la Vega, reconoció en un trabajo de 1942 que la Orden del 17 de agosto de 1938 estaba encaminada a regularizar la depuración, sustituyendo “la destrucción indiscriminada de libros por la creación de secciones de reservados y prohibidos”³⁸. En abril de 1938 se aprobó otra Orden para aplicar a las obras procedentes del extranjero el contenido del Decreto de diciembre de 1936 sobre la declaración de ilicitud de la producción, comercio y circulación de material impreso pornográfico y disolvente. Se estrechaba así el círculo; el libro era siempre sospechoso y la mayoría de las

37 Josep Benet, *Cataluña bajo el régimen franquista. Informe sobre la persecución de la lengua y la cultura catalana por el régimen del general Franco (1ª parte)*, Barcelona, Blume, 1979, pp. 248 y 250.

38 Javier Lasso de la Vega, “Concepto y misión de la biblioteca en el momento actual”, *La clasificación decimal*, San Sebastián, Editora Internacional, 1942, p. XLVII.

veces culpable. Salvo una excepción: se autorizaban los ejemplares, folletos y publicaciones periódicas doctrinales, impresos en alemán, italiano o portugués desde 1932, 1923 y 1926, respectivamente. Es decir, se permitía la entrada y circulación de libros editados por los regímenes fascistas de Europa: la Alemania nazi, la Italia de Mussolini y la Portugal salazarista³⁹.

2. DEPURACIONES DE BIBLIOTECAS

El 16 de septiembre de 1937 se promulgó otra normativa sobre la formación de comisiones depuradoras de las bibliotecas públicas y centros de lectura en cada distrito universitario. Para ello, en primer lugar, se les exigía a los gobernadores civiles, en un plazo no superior a quince días, una relación con todas las bibliotecas públicas, populares, escolares, las salas de lectura de casinos, sociedades recreativas, academias y todo tipo de centros de cada provincia. En todos los distritos universitarios debían formarse comisiones depuradoras, presididas por el rector o un delegado suyo, y formada por un catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras, un representante de la autoridad eclesiástica de la capital, un funcionario del Cuerpo de Facultativos de Archiveros y Bibliotecarios, un representante de la autoridad militar, otro de la Delegación de Cultura de FET de la JONS, y por último un miembro de la Asociación Católica de Padres de Familia. Las comisiones debían retirar aquellos

libros, revistas, publicaciones, grabados e impresos que contengan en su texto láminas o estampados con exposición de ideas disolventes, conceptos inmorales, propaganda de doctrinas marxistas y todo cuanto signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada Nacional⁴⁰.

39 En el *Boletín Oficial del Estado* del 24 de junio de 1938. Sobre la introducción de obras italianas véase el interesante trabajo de Gabriel Andrés, *La batalla del libro en el primer franquismo*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2013.

40 En el *Boletín Oficial del Estado*, 17 de septiembre de 1937.

Además de estos preceptos, se siguieron las recomendaciones de volúmenes como el del religioso Pablo Ladrón de Guevara, *Novelistas malos y buenos*, publicado en 1910 por el Mensajero del Corazón de Jesús. En este libro, que tuvo una cuarta edición en 1933, se clasificaba los textos en heréticos, irreligiosos, impíos, blasfemos, clerófobos, anticlericales, malos, dañosos, peligrosos, inmorales, obscenos, provocativos, voluptuosos, sensuales e imprudentes, entre otras lindezas.

Estas comisiones provinciales, una vez analizados los fondos, debían enviar a la Comisión de Cultura y Enseñanza las listas con los títulos de las publicaciones que considerasen un peligro para los lectores. Después, esta Comisión examinaría dichos inventarios, de acuerdo con la siguiente taxonomía: por un lado, las obras pornográficas de carácter vulgar, sin ningún mérito literario. Por otro, las publicaciones destinadas a propaganda revolucionaria o a la difusión de ideas subversivas sin contenido ideológico particular. Y finalmente aquellos libros y folletos, con mérito literario o científico, que por su contenido ideológico pudieran ser nocivos para los “ingenuos o no suficientemente preparados para la lectura”. Los dos primeros grupos serían destruidos sin dilación, mientras que el último permanecería confinado en los respectivos establecimientos dentro de espacios restringidos⁴¹. Estas obras sólo podrían ser consultadas con un permiso especial. A partir de entonces, las salas con libros prohibidos empezaron a proliferar: los famosos “infiernos” en muchos establecimientos públicos. Estas salas especiales de obras reservadas fueron creadas por Orden de 17 de agosto de 1938 para completar la labor realizada por las Juntas Depuradoras de Bibliotecas en cumplimiento de la Orden del 16 de septiembre de 1937⁴². Los infiernos pervivieron durante toda la dictadura. No en balde, el de la Biblioteca Pública de Oviedo no fue abierto al público hasta 1975.

41 Hipólito Escolar, *La cultura durante la Guerra Civil*, Madrid, Alhambra, 1987; Alicia Alted, *Política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984; Eduardo Ruiz Bautista, *Los señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo*, Gijón, Trea, 2005; Gonzalo Santonja, *De un ayer no tan lejano. (Cultura y propaganda en la España de Franco durante la Guerra y los primeros años del Nuevo Estado*, Madrid, Noesis, 1996.

42 En el *Boletín Oficial del Estado*, 21 de agosto de 1938.

Para acometer este expurgo se estableció un plazo improrrogable de dos meses, pero la imposibilidad de cumplirlo hizo que una Orden de 8 de junio de 1938 ampliara el plazo de actuación de las comisiones treinta días más. La Comisión Depuradora de San Sebastián señalaba en su informe sobre el expurgo de libros, según recogió Alicia Alted, que las producciones de Pío Baroja “constituyen uno de los más mortíferos venenos intelectuales”; de Pérez Galdós afirmaba que “con su espíritu liberal y con su mal reprimido odio a la Iglesia, mayores estragos ha causado en la sociedad española del pasado siglo y todavía sigue causando”; y del valenciano Blasco Ibañez se condenaba “que con facultades extraordinarias de escribir, ha realizado una labor demoledora e inmoral con todas las producciones”⁴³. Es evidente la influencia de los criterios de Ladrón de Guevara en las justificaciones de los escritores prohibidos por esta Comisión Depuradora. En la Comisión de El Ferrol participó Gonzalo Torrente Ballester. La de Oviedo estuvo presidida por el rector Sabino Álvarez Gendín, el canónigo magistral, Benjamín Ortiz Román, el bibliotecario, Ignacio Aguilera y Santiago, el teniente coronel, Juan Antonio Gómez, el presidente de la Asociación Católica de Padres de familias, José M^a Alonso Vega, y un representante de la Delegación Cultural de FET⁴⁴.

Para sustituir las obras eliminadas, la Comisión de Bibliotecas Escolares de la provincia de León recomendó una relación de textos de 173 títulos para que los maestros pudieran adquirirlos con total libertad, entre los que destacaban numerosos libros religiosos, como *Catecismo* del padre Astete, *Catequesis Bíblicas* del Dr. Llorente (primera y segunda parte), *Manual de Religión para niños* de G. Pichler, traducido por el padre Camilo, *Metodología de la Religión* del Dr. Tusquets, *Colección de Homilias* del padre Ignacio de Pamplona, *Hojas Catequísticas* del padre Manjón, o *Historia sagrada* de la editorial Bruño. También se añadieron libros escolares de distintas asignaturas. Estas obras fueron publicadas en el *Boletín Oficial de la Provincia de León* el 2 de diciembre de 1936 y el 16 de enero de 1937. Aunque sin duda eran muy edificantes para el alma, resultaban poco atractivas para los niños⁴⁵.

43 Alicia Alted, *op. cit.*, pp. 64-65.

44 Luis Borque López, *Bibliotecas, archivos y Guerra Civil en Asturias*, Gijón, Trea, 1997, pp. 37 y 53.

45 Véase la relación completa en Wenceslao Álvarez Obblanca, *La represión de Posguerra*

Cabe destacar que la actuación de rectorados como los de Valladolid, Zaragoza y Santiago de Compostela, por lo que atañe las bibliotecas escolares, fue anterior a la Orden de 16 de septiembre de 1937. El Rectorado de Valladolid, cabecera de distrito universitario, decidió intervenir ante el cariz de la “propaganda antirreligiosa y antipatriótica” que se impartía en las escuelas y centros de enseñanza, “inconcebibles por su procacidad y descaró”. Las directrices que dio el 21 de octubre de 1936 a todas las comisiones que se formaron en cada capital de provincia para examinar los fondos bibliográficos fueron retirar o inutilizar todos los libros que figuraban en el Índice de la Congregación del Santo Oficio; los que fueran contrarios a la religión católica, la moral y las buenas costumbres, aunque no se incluyesen en dicho Índice; aquellos que contemplasen propaganda del socialismo, comunismo, anarquismo y la masonería; y por último, los que directa o indirectamente atacasen a la unidad de la patria española. Ante la disyuntiva planteada por el rector sobre si los libros objeto de la censura debían ser ahogados o decapitados, Enrique Suñer, el vicepresidente de la Comisión de Cultura y Enseñanza, recomendó guillotinar los inservibles por su contenido⁴⁶.

Libros perversos, disolventes, social-revolucionarios, antipatrióticos, inmorales, satánicos, pornográficos, culpables...⁴⁷. Los epítetos despectivos serían innumerables, ya que se trataba de demonizar al enemigo y sus publicaciones para justificar su persecución y eliminación. Asimismo, las

en León. Depuración de la Enseñanza (1936-1943), León, Santiago García, 1986, pp. 169-171. Cfr. con la lista de libros recomendados antes de la Guerra Civil, pp. 167-168, donde sobresalían *Leer escribiendo* de Ángel Llorca, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, *Las mil y una noches*, biografías de Benjamin Franklin, Miguel Servet, George Washington, Leonardo da Vinci, Gutemberg, *Mamíferos marinos*, *La vida de las flores* o *Los animales inspiradores del hombre*, según apareció en el *Boletín de Educación*, 3, 15 de diciembre de 1933.

46 José Andrés de Blas, *op. cit.*, (1ª Parte), *Represura*, 7, pp. 1-52.

47 Ana Martínez Rus, “La represión cultural: libros destruidos, bibliotecas depuradas y lecturas vigiladas”, en *Franco: la represión como sistema*, coord. Julio Aróstegui, Barcelona, Flor del Viento, 2012, pp. 365-415; y Ana Martínez Rus y Verónica Sierra Blas, “Libros culpables: hogueras, expurgos y depuraciones. La política represiva del franquismo, 1936-1939”, en *La dictadura franquista. La institucionalització d'un règim*, dirs. Antoni Segura, Andreu Mayayo y Teresa Abelló, Barcelona, Centre d'Estudis Històrics Internacionals. Pavelló de la República/Universitat de Barcelona, 2012, pp. 143-157.

autoridades militares aludían a las publicaciones marxistas o masónicas, pero esa etiqueta agrupaba a demasiadas obras que nada tenían que ver con dichas tesis, ni siquiera con la política⁴⁸.

En la nueva España era obligatorio eliminar los malos libros que habían envenenado las mentes y las almas de los españoles. En aquellos tiempos duros y grises todo lo que no fuera adhesión y defensa del Movimiento Nacional era considerado subversivo. Esta situación explica que no sólo se acabara con libros contemporáneos de doctrina política, sino con obras literarias de siglos pasados, por completo ajenas al comunismo internacional, una de las obsesiones del Régimen. Además de la depuración política e ideológica, se impuso la moral restrictiva y pacata de la Iglesia, uno de los pilares del franquismo⁴⁹. Muchos de los libros destruidos se convirtieron en pasta de papel, debido a la escasez de esta materia prima durante la guerra y, sobre todo, durante la posguerra. Este reaprovechamiento se antojaba más útil que convertir las páginas en cenizas, si bien menos vistoso y simbólico. Con semejante reciclaje se aprovechaban las hojas de los libros prohibidos para imprimir obras saludables y piadosas, acordes con el Régimen Nacionalcatólico. Por un lado, se trataba de una forma más de aniquilamiento del pensamiento perseguido, y por otro de un medio para que las voces calladas de esos volúmenes volviesen a circular, ahora convertidos en materia prima. Muchas de las tiradas de la España de Franco se hicieron sobre papel de libros condenados por inmorales y antipatrióticos.

En la recogida e incautación de publicaciones fue también decisiva la creación de la Oficina de Investigación y Propaganda anti-comunista (OIPA), dependiente de la Secretaría del Jefe del Estado, por Orden de 20 de abril de 1937⁵⁰. Su objetivo se cifraba en “recoger, analizar y catalogar todo el material de propaganda de todas clases que el comunismo y sus organizaciones adláteres hayan utilizado para sus campañas en nuestra

48 Sobre esta obsesión del Régimen, véase Álvaro Ceballos Viro, “El marxismo del Régimen (1940-1960)”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, 12 (2007), pp. 45-64.

49 Salvador Albiñana, “Requisados, raros y curiosos”, *Libros en el infierno, 1939. La biblioteca de la Universidad de Valencia*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, pp. 13-61.

50 Sara Núñez de Prado, *Servicios de Información y Propaganda en la Guerra Civil española: 1936-1939*, Madrid, Universidad Complutense, 1992.

Patria”, a fin de organizar la oportuna contrapropaganda en España y el extranjero. En este sentido, debía requisar en las zonas ocupadas, y en las que se fueran ocupando, toda la documentación, con la ayuda y cooperación de autoridades civiles y militares, de “sociedades masónicas, Liga de Derechos del Hombre, Amigos de Rusia, Socorro Rojo Internacional, Cine Clubs (material cinematográfico), Ligas Anti-Fascistas, Ateneos Libertarios, Instituciones Naturistas, Ligas contra la Guerra y el Imperialismo, Asociaciones Pacifistas y Federación de los Trabajadores de la Enseñanza”. Al margen de los fines propagandísticos, la masa documental incautada se utilizó para reprimir a todos sus miembros. De hecho, en mayo del mismo año se organizó la Delegación Nacional de Asuntos Especiales, destinada a recoger en un archivo todos los documentos relacionados con las sectas secretas que permitieran “conocer, desenmascarar y sancionar a los enemigos de la Patria” y que resultarán cruciales en los consejos de guerra, así como en las causas del Tribunal de Responsabilidades Políticas y del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo, creados en 1939 y 1940, respectivamente. La sede de la OIPA y de la Delegación de Asuntos Especiales se estableció en Salamanca, cuartel general del Caudillo. Tras el caos en la toma de Asturias y Santander, y a partir de la caída de Bilbao en junio de 1937, se organizó la recuperación de documentos en todos los territorios ocupados por el Ejército rebelde, constituyéndose así un mes después el Servicio de Recuperación de Documentos, luego convertido en la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos, por Decreto de 26 de abril de 1938 y bajo el ministerio de Ramón Serrano Suñer. La dirección de esta nueva Delegación recayó en el militar carlista Marcelino de Ulibarri, que también estaba al frente de la OIPA y de la Delegación de Asuntos Especiales. Su finalidad era la requisa de la documentación relacionada con personas e instituciones contrarias a la sublevación, con el fin de “suministrar al Estado información referente a la actuación de sus enemigos”. He aquí el germen del Archivo de Salamanca de la Guerra Civil, si bien en su origen se ocupó del control y la represión de los ciudadanos por parte del Régimen franquista, ya que sus pruebas fueron determinantes en la actuación de la justicia militar.

Junto con todos los expedientes fueron arrasados libros y publicaciones periódicas de las bibliotecas de estos centros, asimismo aducidas como

pruebas inculpatorias⁵¹. En las instrucciones y normas sobre la organización de equipos de campaña y registros se aconsejaba entrar en las localidades junto con las tropas, en aras de que la tarea resultase efectiva. El registro de locales y domicilios debía realizarse durante los primeros días de la ocupación, por tanto antes de que se manipulasen o destruyesen los papeles. Para ello era imprescindible precintar los edificios y apostar a una persona de guardia en el interior. Asimismo, se contó con la ayuda de ciudadanos de derechas, ya que “casi siempre suelen trabajar con verdadero interés y, por conocimiento del terreno y de los individuos, facilitan enormemente la labor de los registros”. Junto con las sedes de las autoridades y las organizaciones políticas y sindicales, otros puntos neurálgicos fueron las librerías, editoriales y redacciones de periódicos y revistas. De hecho, en mayo de 1939, en unas notas informativas sobre la transformación de la Delegación para la Recuperación de Documentos, se reconocía la importante biblioteca fruto de la gran cantidad de volúmenes de publicaciones confiscadas. Inicialmente estos “Archivos Documentales de la Cruzada de España” se iban a trasladar al Monasterio de San Lorenzo del Escorial, aunque su principal misión fue, desde el principio, la de expedir certificados de antecedentes políticos de todos los españoles que se encontraban registrados en esos fondos documentales para los distintos procesos represivos⁵².

En junio de 1937, la Auditoría del Ejército de Ocupación envió una carta a la Delegación de Prensa y Propaganda en la que insistía en la nece-

51 Sobre la incautación y requisas de libros véase la “Relación de obras editadas por varias casas editoriales durante los años 1936-1939”, así como el “Índice de las obras doctrinales y literarias de tendencia revolucionaria y marxista que obran en la Sección Político-Social de la Delegación del Estado para la Recuperación de Documentos”, en el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) de Salamanca: Delegación Nacional de Servicios Documentales de la Presidencia de Gobierno (DNSD), Caja 36.

52 “Organización de los equipos de campaña y registros”. “Normas para la entrada en una ciudad recién ocupada”. “Oficinas de campaña”. “Normas para efectuar los registros”. “Líneas generales sobre Organización de la Sección de Justicia en la Delegación del Estado para recuperación de Documentos o en el Organismo que se adelante se instituya para continuar sus fines”. “Recuperación de Documentos. Notas informativas sobre la transformación del Organismo” en el CDMH de Salamanca: DNSD, Secretaría General, Expte. 330.

sidad de comprobar documentalmente la maldad intrínseca del enemigo, desacreditando judicialmente los crímenes políticos de “los rojos”. Por este motivo, se había establecido un mes antes, en Talavera de la Reina, un Juzgado Especial. De ahí que ahora se solicitase colaboración al personal de dicha Delegación a la hora de aportar pruebas y documentos al respecto. El objetivo era doble: intensificar la propaganda de la causa franquista, y pulir los procedimientos y fines represivos. En la búsqueda de esa culpabilidad, todos los papeles, textos, escritos, folletos y volúmenes encontrados a su paso por el Ejército y los colaboradores de la Delegación eran incautados y agrupados.

El 5 de marzo de 1939 el Servicio Nacional de Propaganda publicó una “Nota sobre censura de libros” por la que se obligaba a todos los editores y libreros de la ciudad condal a presentar en un plazo de cuarenta y ocho horas, en la sede de la Oficina, una lista de todos los volúmenes publicados desde el comienzo de la Guerra Civil, junto con los catálogos de las obras en venta, para decidir sobre la autorización o prohibición de las mismas. Asimismo, agentes de policía recorrieron las librerías de la ciudad, con especial atención a las de viejo, para eliminar de los fondos todos los títulos contrarios al Movimiento Nacional.

El 21 de abril de 1939 la Cámara de Oficial del Libro de Barcelona recibió una circular de la Jefatura Provincial de Propaganda acerca de la necesaria inspección y control de los fondos de las librerías, “dada la excesiva importancia del libro en la educación del pueblo” y la responsabilidad que tenían los libreros en la selección y colocación de las obras en sus locales, influyendo “directamente sobre el público medio”. Esta Jefatura subrayaba la importancia de las librerías como agentes de propaganda, ya que están “en contacto con la masa ciudadana”. Y advertía que la desobediencia de los comerciantes a las instrucciones y consignas dadas se castigaría con sanciones de hasta 500 pesetas⁵³. En este sentido, la celebración del primer Día del Libro bajo las autoridades franquistas, el 23 de abril, fue recogida en la *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona* como la primera fiesta digna y con “hondo sentido espiritual”, habida cuenta de que circularon libros píos y adictos al Régimen, exclusivamente en

53 Véase la circular de la Jefatura Provincial de Propaganda de Barcelona a la Cámara del Libro, de 21 de abril de 1939; en Biblioteca Bergnes de las Casas (BBC), Biblioteca de Cataluña, Caja nº 213.

lengua española: “Celebremos este imperio en Cataluña del libro católico y españolísimo. Las letras completarán la obra de las armas”⁵⁴.

El 7 de septiembre del mismo año la Cámara de Barcelona envió una circular a sus asociados en la que aconsejaba la depuración de las librerías. Los volúmenes prohibidos se dividían en dos grandes grupos: los prohibidos de modo definitivo y permanente, y los que lo eran solo temporalmente. Al primero pertenecían

las obras contrarias al Movimiento Nacional, las anticatólicas, teosóficas, ocultistas, masónicas; las que ataquen a los países amigos; las escritas por autores decididamente enemigos del nuevo Régimen; las pornográficas y pseudos-científico-pornográficas, y las de divulgación de temas sexuales; las antibelicistas, antifascistas, marxistas, anarquistas, separatistas, etc⁵⁵.

En definitiva, estaban proscritos y condenados más de la mitad de las obras en venta y de los catálogos de las editoriales. En el segundo grupo se incluían las publicaciones de tipo no político escritas por autores contrarios al Movimiento o cuya situación no estaba bien definida. Los libros del primer grupo debían destruirse, aunque en caso de duda recomendaban consultar a la Cámara. Los del segundo habían de retirarse del comercio a la espera del veredicto de la administración. Ante la falta de una lista oficial de obras prohibidas y la incertidumbre de los profesionales, la Cámara envió a los libreros otra circular el 16 de noviembre del 1939, con una lista de autores extranjeros y de títulos prohibidos que, aun sin ser definitiva ni completa, respondía a las informaciones que habían lle-

54 En *Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona*, 1 de mayo de 1939. Vid. Gemma Caballer Albareda y M. Lourdes Prades Artigas, “Forjant «El imperio del libro católico y españolísimo»: l’edició a Catalunya durant els primers anys del Franquisme”, en *La dictadura franquista. La institucionalització d’un règim*, dirs. Antoni Segura, Andreu Mayayo y Teresa Abelló, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, pp. 369-382.

55 N. Josepa Gallofré i Virgili, *L’edició catalana i la censura franquista*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1991, Apèndix 3, p. 489. Incluía una serie de autores prohibidos entre los que se encontraban Zola, Voltaire, Rousseau, Upton Sinclair, Gorki, Carmen de Burgos, Romand Rolland, Salgari, Balzac, Michelet, Sender, o Bosch Gimpera.

gado de forma confidencial y reservada a la corporación librera. Asimismo, recomendaban retirar escrupulosamente todos los libros indicados de la venta para evitar sanciones en las futuras inspecciones, así como su entrega en paquetes debidamente identificados a la Cámara, para su custodia en tanto que fuesen autorizados, o bien para depositarlos en el Departamento de Censura, caso de que tuvieran que ser destruidos. El 6 de diciembre de 1939 remitieron una nueva circular que ampliaba la lista anterior con autores extranjeros y también españoles⁵⁶. A lo largo de 1939 y 1940, las editoriales enviaron inventarios con sus fondos, así como largas relaciones con las obras publicadas con anterioridad a 1936 y durante “la dominación roja”, al objeto de hacerse con la pertinente autorización del Departamento de Ediciones del Servicio de Censura, dependiente del Ministerio de Gobernación. Este organismo seleccionaba los títulos prohibidos, que debían ser empaquetados y enviados al Servicio Nacional de Propaganda. En Barcelona desembocarían en el almacén de la antigua Distribuidora de Publicaciones, situada en el Paseo de Gracia, esquina a la calle Diputación.

En Valencia, uno de los primeros objetivos de los militares franquistas fue la sede de Tipografía Moderna. Recordemos que este establecimiento, que en 1940 pasó a llamarse Artes Gráficas Soler y sería el origen de la editorial Castalia, se había encargado durante la guerra de imprimir folletos y publicaciones gubernamentales, amén de las míticas revistas *Nueva Cultura*, *Madrid: Cuadernos de la Casa de la Cultura* y *Hora de España*⁵⁷. En marzo de 1939, acababa de darse a los tórculos en sus talleres *El hombre acecha*, de Miguel Hernández. Aún sin encuadernar, una comisión depuradora franquista, presidida por el filólogo Joaquín de Entrambasaguas, ordenó la destrucción de los 50.000 ejemplares tirados. Por fortuna, sobrevivieron un par de ellos, gracias a los cuales el poemario pudo reeditarse en 1981.

En Madrid, las tropas franquistas entraron el 28 de marzo de 1939, si bien las librerías abrieron hasta el 8 abril, después de que los censores

56 *Ibidem*, pp. 490-494.

57 Romá Seguí i Francés, “Don Antonio Rodríguez-Moñino en la Valencia de la Guerra Civil (1937-1939): el itinerario de un intelectual comprometido con la causa republicana”, en *En defensa de la cultura: Valencia, capital de la República (1936-37)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, pp. 134-165.

inspeccionaran sus fondos. Todas las obras publicadas después del 18 de julio necesitaban autorización de la Sección de Censura. Además, días antes del desfile de la Victoria, que tuvo lugar el 19 de mayo, desde el mismo periódico se hizo un llamamiento a los particulares: debían advertir de la presencia de libros o folletos pornográficos, subversivos o “contrarios a los ideales del Estado nuevo, atentatorios a las instituciones fundamentales del régimen o a las tradiciones españolas”⁵⁸. Con esta invitación a la denuncia, se reconocía abiertamente la posibilidad de hallar en los escaparates publicaciones prohibidas, debido a las complejidades del comercio de librería y a que la revisión todavía no había finalizado en sus fondos, ni tampoco en los de las bibliotecas públicas y privadas.

Con estos antecedentes, no sorprende que el 23 de abril de 1939 se celebrase en Madrid quemando publicaciones en el patio del Rectorado de la Universidad. Después de los tres años de asedio, había que purificar la *ciudad roja* que tanto se había resistido durante la contienda.

Auto de fe en la U. Central. Los enemigos de España fueron condenados al fuego. “El Sindicato Español Universitario celebró el domingo la Fiesta del Libro con un simbólico y ejemplar auto de fe. En el viejo huerto de la Universidad Central –huerto desolado y yermo por la incuria y la barbarie de tres años de oprobio y suciedad– se alzó una humilde tribuna, custodiada por dos grandes banderas victoriosas. Frente a ella, sobre la tierra reseca y áspera, un montón de libros torpes y envenenados. [...] Y en torno a aquella podredumbre, cara a las banderas y a la palabra sabia de las Jerarquías, formaron las milicias universitarias, entre grupos de muchachas cuyos rostros y mantillas prendían en el conjunto viril y austero una suave flor de belleza y simpatía”.

[El catedrático de Derecho, Antonio Luna, en su disertación afirmó]: “*Para edificar a España una, grande y libre, condenados al fuego los libros separatistas, los liberales, los marxistas, los de la leyenda negra, los anticatólicos, los del romanticismo enfermizo, los pesimistas, los pornográficos, los de un modernismo extravagante, los cursis, los cobardes, los seudocientíficos, los textos malos y los periódicos chabacanos. E incluimos en nuestro índice a Sabino Arana, Juan Jacobo Rousseau, Carlos Marx, Voltaire, Lamartine, Máximo Gorki, Remarque, Freud y al*

58 “Depuración de libros”, en *Ya* (13 de mayo de 1939), p. 4.

Heraldo de Madrid”. Prendido el fuego al sucio montón de papeles, mientras las llamas subían al cielo con alegre y purificador chisporroteo, la juventud universitaria, brazo en alto, cantó con ardimiento y valentía el himno *Cara al sol*⁵⁹.

Las incautaciones y depuraciones de bibliotecas de ateneos, centros y sociedades obreras acabaron con el pujante movimiento bibliotecario popular en nuestro país; el mismo que había surgido a fines del siglo XIX ante la deficiente iniciativa estatal⁶⁰. En este sentido, Carmelo Viñas y Mey, falangista y catedrático de Historia, fue el responsable de purificar de izquierdismo y marxismo la biblioteca del Ateneo de Madrid, intervenido por Falange después de la conclusión de la Guerra Civil. “Libre del virus izquierdista y rojo”, se volvieron a abrir los fondos de este centro⁶¹. Incluso en una fecha tardía, en abril de 1945, seis años después de la Guerra Civil, el entonces máximo responsable de la censura, Gabriel Arias Salgado, en carta al Vicesecretario del Movimiento, reconocía la responsabilidad de los centros culturales en la difusión de ideas y textos malévolos a través de sus bibliotecas.

El protocolo seguido, según hemos visto, era muy similar. Primero se procedía a la incautación de los fondos. Después venía el expurgo de los títulos. Seguían las hogueras con las obras más peligrosas. Por último, se creaban las secciones especiales con los libros menos peligrosos, pero prohibidos a los lectores. Una vez concluida la purga y destrucción, se trataba

59 La cursiva es mía. *Vid.* “Auto de fe en la Universidad Central”, *Ya* (2 de mayo de 1939), p. 2. Además de Antonio Luna García, Delegado Provincial de FET de la JONS en Madrid y Secretario Nacional de la Jefatura de Educación, en este acto estuvieron presentes Salvador Lisarrague Novoa, Secretario Provincial de dicha Jefatura de Educación y de la Delegación Provincial Madrileña de Falange, así como David Jato, Jefe Provincial del Sindicato Español Universitario (SEU). Antonio Luna fue el primer Juez Instructor nombrado por la Comisión Superior Dictaminadora para depurar al profesorado de la Universidad de Madrid al término de la guerra. Asimismo, el profesor Salvador Lisarrague, acabó siendo el primer responsable del intervenido Ateneo de Madrid.

60 A. Ángel Mato, *La lectura popular en Asturias (1869-1936)*, Oviedo, Pentalfa, 1991; y Javier Navarro Navarro, “Ecos de la lectura obrera. Las bibliotecas sindicales y anarquistas”, en *Libros en el infierno, 1939. La biblioteca de la Universidad de Valencia*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, pp. 227-254.

61 *El Ateneo intervenido 1939-1946*, Madrid, Ateneo de Madrid, 2008, pp. 67-68.

de restringir la futura oferta con el establecimiento de una censura previa en la producción bibliográfica nacional y en la importación de títulos extranjeros. Las primeras medidas del bando sublevado marcaron la política oficial del libro durante el franquismo.

La depuración de bibliotecas era una empresa necesaria para el Régimen de cara al futuro inmediato. La mayoría de los títulos del mercado y de los acervos de las bibliotecas públicas fueron purgados durante y después de la Guerra Civil. Muchos establecimientos municipales fueron destruidos parcial o totalmente durante la contienda, pero otras continuaron su actividad, previa criba de sus fondos y modificación de los miembros de cada junta bibliotecaria⁶². En este sentido, algunas bibliotecas que no sufrieron daños materiales acabaron abandonadas por falta de público, que dejó de acudir a un centro de naturaleza y cepa republicanas, pero adulterado por los vencedores. Además, algunos miembros de las antiguas juntas rectoras habían muerto en la contienda, o bien habían sido sustituidos por los nuevos alcaldes fieles al Régimen, por los cargos de Falange, y por las demás fuerzas vivas de los pueblos, sin participación de elementos obreros ni organizaciones sindicales, prohibidas por el nuevo Estado. De hecho, en la documentación aparecen noticias contradictorias sobre el curso de los establecimientos. Algunas de las bibliotecas que figuraban en las listas elaboradas al poco de acabar la contienda, en informes posteriores aparecen como destruidas por la guerra, probablemente para justificar su cierre o su abandono. Según García Ejarque, el 75 % de las bibliotecas municipales republicanas sucumbieron tras el conflicto bélico. Este facultativo calcula que se destruyeron 155 locales⁶³.

El ataque a las bibliotecas públicas municipales provocó la desaparición de muchas de ellas o su apropiación por grupos particulares, como ocurrió en la de Bien servida (Albacete), que tuvo una intensa actividad durante la República y en 1946 se había convertido en la biblioteca de Falange. Por otra parte, muchos libros habían desaparecido de los respectivos catálogos, a resultas del expurgo al que fueron sometidos todos los

62 Véase la situación al final de la contienda de las bibliotecas municipales, las Misiones Pedagógicas y populares y los archivos y los monumentos de los pueblos del país, clasificados por provincias, en AGA, *Sección de Educación*, Cajas 3827 y 4319.

63 Luis García Ejarque, *Historia de la lectura pública en España*, Gijón, Trea, 2000, p. 204.

establecimientos. Se retiraron títulos como *El asno de oro* de Apuleyo, *El libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, *La Celestina* de Fernando de Rojas, *Diablo mundo* de Espronceda, *La educación sentimental* de Flaubert, *Werther* de Goethe, *Artículos de costumbres* de Larra, *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, *Papa Goriot* de Balzac, *Sonata de otoño* de Valle-Inclán, *Poesías completas* de Antonio Machado, *Nuestro padre San Daniel* de Gabriel Miró, *La hermana San Sulpicio* de Palacio Valdés, *El retrato de Dorián Gray* de Oscar Wilde, *Los miserables* o *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo, *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, *El fuego* de Barbusse, *Sin novedad en el frente* de Remarque, *Los siete ahorcados* de Andreiev, *Las almas muertas* de Gogol, *Crimen y castigo* de Dostoiewski, *Cómo enseña Gertrudis a sus hijos* de Pestalozzi, *Guerra y paz* de Tolstoi, o *Historia de la civilización española* de Rafael Altamira⁶⁴. Todos los de Blasco Ibáñez, varios títulos de Azorín y numerosos de Pérez Galdós y Pío Baroja, a pesar del libelo que escribió este último a propósito de los comunistas y judíos.

En la Biblioteca Popular de Olot se retiraron abundantes títulos de carácter político y social, incluidos todos los escritos en catalán, con independencia de la temática. Después del expurgo, siguiendo las indicaciones de la autoridad militar competente, los fondos del catálogo fueron

64 Aparte de los escritores mencionados, también fueron censurados: Clarín, Miguel de Unamuno, Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Pérez de Ayala, Ramón J. Sender, D'Alambert, Condorcet, Voltaire, Rousseau, Alejandro Dumas, Bosch Gimpera, Eugenio Sue, Baudelaire, Zola, Anatole France, Gorki, Darwin, Charles Dickens, Nietzsche, Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Schopenhauer, Freud o Marx. Sobre la depuración de las bibliotecas de Misiones Pedagógicas, véase José Andrés de Blas, "Algunos listados de libros depurados durante la Guerra Civil española en las bibliotecas escolares de Palencia (y Valladolid)", *Represura*, sección "Documentación"; "Un caso paradigmático de represión cultural: depuración de bibliotecas escolares en la provincia de Palencia durante la Guerra Civil española"; José Andrés de Blas, *op. cit.*, (1ª Parte), pp. 1-52. María del Carmen Diego Pérez, "Las Bibliotecas del Patronato de Misiones Pedagógicas en la provincia de Palencia: Dotación y depuración de sus fondos (2ª parte)", *Represura*, 7 (2011), pp. 1-45. Más que interesantes resultan los numerosos anexos documentales que aportan: disposiciones sobre depuración de fondos bibliográficos, respuestas de los maestros sobre la situación de las bibliotecas, libros prohibidos, libros retirados, memoria del Rectorado de Valladolid, etc.

revisados por el párroco-arcipreste de la localidad⁶⁵. En Navarra se retiraron casi el 60 % de los libros de las bibliotecas de Misiones Pedagógicas, y de los 283 títulos analizados se rechazaron 166⁶⁶.

Aparte de la destrucción y expurgo de fondos, otra manera de controlar las lecturas en las bibliotecas públicas fue el establecimiento de una cuota económica para el préstamo, perjudicando así a los lectores más modestos. En este sentido, en la Biblioteca Popular de Olot, en marzo de 1940, se fijó una tarifa para los adultos de 0,15 pesetas por cada obra que se prestase a domicilio durante ocho días, y de 0,10 pesetas para los niños. En abril se aumentó la tasa a 25 céntimos para los usuarios adultos, mientras que se mantuvieron los 10 céntimos para el público infantil. Esta nueva reglamentación suponía una manera directa para dificultar el acceso a los libros y a la lectura a muchas personas, y más en unas circunstancias económicas muy difíciles, en plena posguerra y con una política autárquica errónea, que agravaron y alargaron las consecuencias del conflicto. De hecho, el servicio de préstamo disminuyó considerablemente en 1940 y 1941: sólo quedaban exentos de este impuesto los militares y religiosos. Este motivo y la proximidad del cuartel al establecimiento bibliotecario explican que los militares fueran los lectores que más utilizaron el préstamo⁶⁷. Dicho canon económico reflejaba un claro desprecio de las nuevas autoridades en materia bibliotecaria hacia el público lector, en particular hacia las clases populares.

65 Jordi Canal I Morell, “Franquisme i repressió cultural. Les depuracions a la Biblioteca Popular d’Olot (1939-1940)”, en *L’època franquista. Estudis sobre les comarques gironines*, Girona, Cercle d’Estudis Històrics i Socials, 1989, pp. 109-124.

66 El listado de libros censurados en las bibliotecas creadas por el Patronato de Misiones Pedagógicas lo recogió Reyes Berruezo Albéniz, *Política educativa en Navarra 1931-1939*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1991, pp. 156-163 y 263-268.

67 Jordi Canal i Morell, *op. cit.*, pp. 119-121.

Realismo social y censura en la novela española (1954-1962)

FERNANDO LARRAZ

Universidad de Alcalá

CRISTINA SUÁREZ TOLEDANO

Universidad de Alcalá

Título: Realismo social y censura en la novela española (1954-1962).

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo poner de manifiesto la relación entre los postulados y la práctica de la novela del Realismo social en España entre 1954 y 1962 y el contexto de censura editorial durante la dictadura franquista. Se analizarán algunas de las explicaciones teóricas sobre el Realismo social emanadas por los autores a la luz de las necesidades expresivas para sortear la censura. También serán explicadas las respuestas de los censores ante algunas de las novelas más representativas de esta década como factores que determinaron la hegemonía del Realismo y su posterior decadencia en el campo literario.

Palabras clave: Realismo social, Censura, Novela, Objetivismo.

Fecha de recepción: 17/12/2017.

Fecha de aceptación: 23/12/2017.

Title: Social Realism and Censorship in the Spanish novel (1954-1962).

Abstract: This paper aims to expose the relationship between the tenets and the practice of the social realist novel in Spain between 1954 and 1962 and the context of book censorship during Francoist dictatorship. Some theoretical explanations on social Realism by the authors themselves will be analysed under the perspective of their needs to overcome censorship. Censors' responses to some of the most representative novels of this decade will be explained too as factors which determined the hegemony of Realism in the literary field and its later decadence.

Key words: Social Realism, Censorship, Novel, Objetivism.

Date of Receipt: 17/12/2017.

Date of Approval: 23/12/2017.

1. INTRODUCCIÓN

Con este trabajo aspiramos a establecer una relación causal entre la estética realista dominante en la producción narrativa del medio siglo en

España y su relación con el sistema censorio al que estaban sometidos los escritores. Esta relación fue puesta de manifiesto por algunos de ellos en su momento (de manera acusadamente explícita por Juan Goytisolo en sus artículos “Escribir en España” y “Los escritores españoles ante el toro de la censura”, incluidos después en *El furgón de cola*) pero no ha sido hasta ahora estudiada de forma sistemática¹. Nuestra hipótesis es que la censura condicionó las propuestas literarias de los escritores españoles durante el franquismo, al tener que dar con soluciones retóricas que permitieran representar culturalmente la realidad social y las ideologías desde las que se interpretaba; ideologías que no necesariamente coincidían con la que intentaba imponer el Régimen a través de los mecanismos de control cultural. En este sentido, la narrativa dominante durante la década de 1950 supuso una reacción de los autores con el fin de tratar de compaginar su necesidad de comunicación con el público español y las restricciones a las que los sometían los censores. Obviamente, la censura editorial no explica por sí misma el Realismo social o cualesquiera otros movimientos artísticos o culturales que se sucedieron durante los años que duró el Régimen franquista, pero sí supone una de las influencias más determinantes y cabe, por tanto, pensar que la historia de la literatura española, a través de sus sucesivos paradigmas, habría sido distinta de no haberse visto los artistas obligados a sortear los criterios restrictivos de los censores.

En resumen, se trata de proponer una interpretación del paradigma del Realismo social hegemónico en los años cincuenta no como una mera elección estética, sino también como una solución a la coacción comunicativa impuesta por el contexto. Esto no aparece explícitamente en los textos teóricos de los novelistas. Por ello, se cotejarán estas propuestas con la doctrina oficial del franquismo, tal como consta en los informes de censura, a fin de formular hipótesis acerca del grado, las causas y la forma de apoyo o rechazo del sistema de represión cultural al Movimiento.

1 Un esbozo de esta problemática está incluido en Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014, pp. 203-278.

2. ORÍGENES DEL REALISMO SOCIAL

El origen de lo que podría llamarse el dogma del Realismo social puede rastrearse en ciertas revistas de principios de los cincuenta que heredan el radical antivanguardismo de la doctrina estética falangista. Estos jóvenes universitarios habían velado sus primeras armas literarias bajo la inspiración de consignas emanadas de su obligatoria militancia seuísta, bajo cuyo paraguas, en revistas como *Alfêrez*, *Alcalá*, *Juventud* o *La Hora*, era posible disentir de la deriva económica y social del Régimen, o mejor, advertir frente a los desvíos de la doctrina falangista que supuestamente le informaba.

Los miembros de esta primera generación universitaria del franquismo, nacidos entre 1922 y 1927², y por tanto sin apenas experiencia directa de la cultura republicana, derivaron hacia posiciones políticas muy diversas. Muchos acabarían copando los puestos más elevados de la jerarquía política del tardofranquismo. Los que se dedicaron a la poesía y a la narrativa formarían la llamada “Generación del Medio Siglo”, caracterizada, en sus inicios, por una fuerte adhesión a los principios del Realismo social. En ellos prevaleció el aprendizaje de sus años mozos: la coherencia generacional, su conciencia de vocación y destino un tanto mesiánicos, su aversión ante el uso gratuito de la inteligencia... Refiriéndose a los novelistas, Francisco Álamo Felices añade a su caracterización “su común formación en una ignorancia literaria tremenda, el origen, casi idéntico, de clase de estos intelectuales, con un marcado inconsciente ideológico pequeño-burgués y la compartida experiencia de una niñez marcada por la guerra”³.

A partir de los años cincuenta del siglo XX, unos cuantos de los miembros de esta generación comienzan a hacerse visibles en el campo cultural español y, tomando como guías a otros intelectuales algo mayores, consolidan la corriente literaria que se ha denominado Realismo social. Parten de la apropiación de una técnica estrictamente objetivista tomada de diversas fuentes y se dedican a describir distintas situaciones que po-

2 Juan Triguero [seudónimo de José María Moreno Galván], “La generación de Fraga y su destino”, *Cuadernos del Ruedo Ibérico*, 1 (1965), pp. 5-16.

3 Francisco Álamo Felices, *La novela social española. Conformación ideológica. Teoría y crítica*, Almería, Universidad, 1996, p. 112.

nen de relieve las injusticias sociales del momento, especialmente el sufrimiento del proletariado y del campesinado, la ociosidad de los burgueses y la banalidad y amoralidad que caracterizaban sus vidas y, en general, la alienación de todos los miembros de la sociedad respecto de unas normas no conocidas ni controladas conscientemente. Todo ello conllevaba una sucesión literaria de existencias malogradas, sin horizontes vitales más allá de la repetición monótona de unos hábitos que debían generar en el lector compasión, solidaridad y conciencia de participar de un sistema caduco.

Mediante tal retrato, la literatura cumplía una función de denuncia respecto de la anomalía de la situación presente y de alerta de la necesidad de una regeneración de un cuerpo social enfermo, de manera análoga a la misión emprendida por los realistas del siglo anterior. Resultan ilustrativas las siguientes palabras de Santos Sanz Villanueva:

Bastantes escritores del medio siglo compartieron la idea de que la literatura tenía un valor instrumental y debía desarrollar una función política. La situación histórica del hombre fue preocupación asumida por una mayoría, pero mientras unos defendían el relato de agitación y propaganda, otros se detuvieron en una narrativa objetivista y testimonial que se quedaba en la frontera de la soledad y frustración de las personas. Estos últimos practican, pues, un testimonio de solidaridad con el sufrimiento y una actitud humanitaria⁴.

Los escritores (narradores, poetas, dramaturgos y cineastas) afines a esta corriente pueden ordenarse, como ha señalado Ramón Buckley⁵, en dos grupos bien diferenciados: el grupo madrileño y el grupo barcelonés, adscritos a sendas revistas, *Revista Española* y *Laye*, respectivamente. Este paradigma realista se configuró como la corriente de escritura más conveniente para unos autores que pretendían hacer llegar a los lectores una denuncia contra los patrones socialmente establecidos en la España reciente, caracterizada por el desarrollo de un sistema capitalista de mercado, sin que pudiera haber, por causa de la dictadura, discursos teóricos que cues-

4 Santos Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010, p. 179.

5 Ramón Buckley, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.

tionaran su conveniencia ni plantearan sistemas económicos y sociales alternativos, excepción hecha de aquellos que, salvaguardados por la vieja doctrina falangista de la revolución socialsindicalista, seguían reivindicando límites para el desarrollo del capitalismo y de clases oligárquicas de la sociedad española.

Por ello, quizá no sea del todo equivocado situar al menos parcialmente los orígenes del Realismo social del medio siglo en España y de su retórica objetivista en el periodo de crisis que comenzó a gestarse hacia 1950, cuando se acrecentó entre los jóvenes intelectuales falangistas de la primera generación universitaria de la posguerra la sensación de que se estaban quedando sin un “lugar bajo el sol” de la Victoria. Su desencanto ante el carácter reaccionario, rancio, corrupto y burgués de la sociedad de posguerra los llevó a posiciones críticas visibles de manera muy explícita en sus órganos de expresión, que, eso sí, salvaban siempre a la jefatura del Estado y se apoyaban en José Antonio como fuente de verdad indiscutida. Abundaron, en efecto, las muestras de frustración, las llamadas a la “revolución pendiente” y las críticas a los nuevos patrones sociales que se habían impuesto sobre la imagen patriótica y desinteresada del falangista dibujada en su día por el fundador de Falange.

La datación de este cambio coincide con el nombramiento, en 1951, de Joaquín Ruiz-Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional, que es considerado como el inicio de una nueva etapa aperturista que se alargó hasta su cese en 1956. En este contexto, la irrupción de los narradores de la llamada Generación literaria del Medio Siglo supuso un hondo revulsivo para las letras españolas. Ideológicamente, sus fuentes partían de un falangismo de izquierdas, cada vez más confuso y desencañado, nutrido de un espíritu rebelde y crítico que paulatinamente se fue cargando de ideología al hacerse palpable la existencia de agudos conflictos de clase que ni el franquismo tenía intención de superar ni ninguna revolución nacional sindicalista iba a ser capaz de afrontar⁶. La máxima falangista de la unidad del destino de España quedaba desmentida por la realidad, y la conciencia de este hecho los llevó, en algunos casos de manera progresiva y, en otros, de manera radical, a trocar la revolución falangista por la revolución socialista y, de paso, a ensayar uno de los

6 Barry Jordan, *Writing and Politics in Franco's Spain*, Londres y Nueva York, Routledge, 1990, p. 36.

acercamientos más ortodoxos a las propuestas sartrianas de la literatura comprometida.

El credo de la literatura social o socialista concordaba parcialmente con las consignas literarias falangistas de la década anterior, que repudiaban una literatura encerrada en sí misma, sin más función que la reflexión sobre su lenguaje y con un valor extrarreferencial totalmente irrelevante. Antes bien, se apostó por una nítida manifestación de las inestabilidades del sistema social, una crítica de las trivialidades de la vida burguesa española y una descripción de las ordenaciones de poder que permitían las injusticias sociales. Para ello, hacía uso de un lenguaje altamente denotativo y de una exposición casi naturalista de las relaciones sociales y del sistema de ideas que las sustentaba. *Acento Cultural*, *Alcalá*, *La Hora* y *Revista Española* recogieron en sus páginas algunas de aquellas inquietudes —más sociales que políticas— en su primera fase e impusieron el paradigma, un Realismo social inquietante y objetivista basado en la utopía de la utilidad del arte como medio de transformación. Se trataba de estimular así una conciencia de los desequilibrios sociales y políticos que condujera a la acción colectiva. Algunos de estos autores se dedicaron a esbozar un acercamiento a las “masas obreras” que con frecuencia tenía mucho de populismo romántico. Hacia este punto parecían dirigirse las tempranas palabras de José María Castellet cuando reconoció que “el anticonformismo ha perdido la partida en nuestra generación”⁷.

Por otra parte, su ineludible vinculación a las publicaciones del SEU otorgó a estas proclamas una orientación nueva y paradójica, en la que la tan pregonada unidad espiritual de los españoles venía a converger con una renovada manifestación de las diferencias de intereses de clase. Constituían, al mismo tiempo, la primera generación de jóvenes formados en aulas expurgadas de resabios liberales y republicanos, y, por tanto, las primeras evidencias de las limitaciones en la formalización del pensamiento crítico que sobre la creación literaria demostró tener el franquismo. Si durante la década de 1940 la excepcionalidad de la narrativa española se debía a la expatriación de sus más apreciables valores, a ello se sumaban ahora las insuficiencias de unos autores cuyo talento estaba desperdiciado por la desorientación y la falta de referentes. Entre los abundantes testi-

7 José María Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea*, Barcelona, Laye, 1955, p. 12.

monios de estas rémoras de su formación, recogemos a modo de ejemplo este de Juan Goytisolo:

Desde la perspectiva de hoy, lo sucedido entonces conmigo y otros escritores españoles me parece inevitable. Nuestra orfandad intelectual y el yermo cultural en el que vivíamos nos alentaban a incurrir en los errores y deslices de quienes, privados de todo asidero, se esfuerzan en dar los primeros pasos. Aterrados del vacío que súbitamente descubríamos alrededor de nosotros, abrazábamos un cuerpo doctrinal nítido y coherente que nos permitía forjar deprisa una teoría explicativa de nuestro retraso: importada pieza por pieza de Francia o de Alemania, la defensa primero del “Behaviorismo” y luego del “Realismo crítico” serían el tributo que pagaríamos a la miseria intelectual de la posguerra en nuestro afán bien intencionado de eliminarla. Como dice T. S. Eliot, en una cita espigada en un reciente y luminoso libro de José Ángel Valente, “para teorizar hace falta una inmensa ingenuidad; para no teorizar hace falta una inmensa honestidad”. Fatalmente incluidos en el bando de los ingenuos, nuestra tarea de derribar las puertas abiertas se envolvía de cara a España en unos criterios elementales de pragmatismo⁸.

El artículo de Goytisolo “Para una novela nacional popular” (1957)⁹ evidencia precisamente ese desconocimiento que los escritores españoles del interior tenían no solo de las corrientes europeas de vanguardia de su tiempo, sino también de la corriente social de preguerra. Goytisolo, representando aquí a los del interior, poseía una sesgada visión de la narrativa española anterior a 1936, dominada en exclusiva por un lenguaje vacío, heredero de las premisas estéticas del arte deshumanizado de Ortega. La ignorancia sobre los escritores sociales españoles, las tesis del Nuevo Romanticismo, las editoriales de avanzada y aun el sentido social de las vanguardias en España eran abrumadoras y reflejan bien a las claras cómo la ausencia de lecturas o la vaga memoria de lecturas incompletas e indirectas tanto de la tradición española como de la literatura europea contemporánea fue determinante en la génesis del movimiento.

8 Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 196-197.

9 Juan Goytisolo, “Para una Literatura Nacional Popular”, *Ínsula*, 146 (1959), pp. 6 y 11.

3. EL REALISMO SOCIAL COMO DOCTRINA LITERARIA

Durante bastante tiempo, los órganos culturales del Régimen permitieron la fama de la novela realista y anulaban su potencial subversivo, apropiándose de su mensaje crítico. Tomando como ejemplo un artículo de 1961 del crítico y sacerdote Ignacio Elizalde, vemos cómo esta tendencia se encuadra en “un imperativo moral de sinceridad inconformista, que puede ser tan honrado o más que el tranquilo conformismo que se empeña en proclamar la realidad positiva de la nación”. Ante la imposibilidad de crear un gusto estético acorde con sus mitos, y en plenos esfuerzos de integración internacional, convenía potenciar la marca del Realismo social como una muestra de normalidad, como una tendencia literaria que emparejaba a los novelistas españoles con “la novela social contemporánea en Estados Unidos y Francia” y que contaba con su comprensión, pues aunque “cualquiera podría creer que en una nación, donde existe censura literaria, se evitarían aquellos temas de aire polémico, social o religioso”, tal tendencia era incluso predominante, dentro de unos límites, en la vida literaria en España¹⁰. En contraste con el exilio, la oposición del interior podía ser encauzada y definida como un comprensible y aun patriótico inconformismo juvenil. Tales afirmaciones se insertan en el contexto del surgimiento de movimientos católicos de apostolado social muy a principios de la década de 1950, impulsados por el Servicio Universitario del Trabajo gracias a la popularidad del padre José María de Llanos. Y también por el éxito de cierta novela católica de inspiración social, aceptada por la jerarquía religiosa con el fin de acrecentar su aceptación entre las capas proletarias, escritores muy populares entonces, como José Luis Martín Descalzo y, después, José Luis Martín Vigil.

Por su parte, la práctica del Realismo social sirvió de coartada a los escritores para legitimar su labor frente al estigma de la censura, creando un discurso épico de la narrativa española desde 1939. Lo que se presentaba como admirable ya no era que en las severas condiciones del exilio se sostuviera la capacidad creadora, sino que esto ocurriera en la soledad vigilada de la España del interior, a la que se le otorgó un mérito mayor por

10 Ignacio Elizalde, “La novela social contemporánea en España”, *Fomento Social*, 63 (1961), pp. 255-269.

las condiciones de oquedad cultural que los obligaba a escribir a tientas. “Si comparamos las circunstancias en que salen a la luz los autores de la promoción de 1927 con las que rodearon a nuestra generación de posguerra hacia el medio siglo, los contrastes son estremecedores”¹¹, puesto que para los narradores de la primera posguerra “eran tiempos de heroísmo callado, de aguante sobrehumano, de sacrificio colectivo”¹². El nuevo propósito consistía en excusar la labor novelística española. La perspectiva que ofrecían los acontecimientos históricos (revueltas estudiantiles de 1956) y literarios (triunfo del realismo social) obligaba a introducir modificaciones en el discurso. Comenzaron a ser encomiados el espíritu rebelde de la novela de la época y su carácter político, pero no politizado: “la novela española está profundamente comprometida con la vida y la historia actual del país”¹³, con la historia actual pero no con la pretérita. Junto a esta justificación ideológica, los cultivadores del Realismo social, en diferentes obras y artículos —publicados en revistas culturales—, trataron de dotar al movimiento de unas bases estéticas y de situarlo en una tradición literaria con vinculaciones nacionales e internacionales. Así pues, desde mediados de los cincuenta se produjo una intensa reflexión sobre qué era el Realismo literario y cuál era su importancia en el ámbito social y cultural. En un texto especialmente paradigmático, *La hora del lector*¹⁴, José María Castellet estableció una comparación entre el novelista decimonónico y el del siglo XX, destacando cómo la voz de los autores, enunciada a través de la retórica literaria y de la disposición novedosa de elementos discursivos, principalmente de la implicación de la subjetividad del narrador en la interpretación de la historia, había ido desapareciendo de las obras y cómo los narradores, y con ellos también los autores, van perdiendo entidad hasta convertirse en meros transcritores de lo observado, eliminando consigo cualquier tipo de análisis o juicio de valor. Castellet contrapuso, pues, el modelo de novelar del siglo anterior a

11 José Corrales Egea, “¿Crisis de la nueva literatura? Reflexiones sobre una apuesta”, *Ínsula*, 223 (1965), pp. 3 y 10.

12 José Luis Castillo Puche, “La novela”, en *Panorama español contemporáneo. XXV años de paz*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1964, pp. 235-254.

13 José María Castellet, “La joven novela española”, *Sur*, 284 (1963), pp. 48-54.

14 José María Castellet, *La hora del lector. Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*, Barcelona, Seix Barral, 1957.

las técnicas de creación literaria abanderadas por el Realismo social de los años cincuenta. Asimismo, puso de manifiesto la influencia del cine sobre la narrativa española de la época, afirmando que esta, al igual que lo haría una cámara, dejaba de lado cualquier atisbo de subjetividad al centrarse en la reproducción exacta de las conductas humanas. Si bien es cierto que Castellet describió en qué consistía la estética realista dominante en la novelística española del interior, también lo es que en su ensayo no se preguntó, de forma explícita, el porqué de su surgimiento.

Jesús López Pacheco, autor de una de las novelas más representativas del Realismo social —*Central eléctrica* (1958)—, también reflexionó sobre el nuevo modo de narrar que se había erigido como imprescindible en las producciones literarias de la época. En el artículo titulado “Realismo sin realidad”¹⁵, publicado en el primer número de *Acento Cultural*, establecía una distinción entre aquellos creadores y libros que empleaban un falso Realismo y aquellos otros que hacían uso de lo que él consideraba Realismo auténtico. Exigía una separación entre quienes entendían el Realismo como una mera técnica narrativa —una elección estética— y quienes, acertadamente, según el autor, comprendían la necesidad de reflejar la situación nacional, siendo consecuentes con ella y mostrándose fieles a una serie de principios como la rebeldía, la protesta, el dolor por el sufrimiento de las clases bajas y el deseo de justicia social. López Pacheco ponía de relieve la recurrencia con la que esta tendencia reaparecía en la literatura, de manera general, en situaciones históricas como la de España a mediados del siglo XX: “marcadas por signos de dolor, de injusticia, de desengaño respecto a ideales anteriores”¹⁶.

También en *Acento Cultural*, el dramaturgo Alfonso Sastre escribió acerca de estas cuestiones en su conocido manifiesto “Arte como construcción”¹⁷. En cuanto a la función que el arte tenía que desempeñar, Sastre evidenciaba la urgente necesidad de ocuparse de las injusticias, junto con el compromiso y la responsabilidad de los artistas con respecto a la sociedad, independientemente de su afiliación, o no, a un partido político. Al principio del artículo se remite a la utilidad de esta corriente en la época en la que comienza a desarrollarse. Desechando una vez más como

15 Jesús López Pacheco, “Realismo sin realidad”, *Acento Cultural*, 1 (1958), pp. 5-7.

16 *Ibidem*.

17 Alfonso Sastre, “Arte como construcción”, *Acento Cultural*, 2 (1958), pp. 63-66.

antimodelo los principios derivados de las tesis esteticistas y deshumanizadoras orteguianas, el autor reivindica la superioridad de la categoría social frente a la artística y hace referencia a los esfuerzos comunes en pos de la consecución del progreso y la transformación de un mundo injusto en uno que no lo sea. Sastre describe el “Social-Realismo” como un “arte de urgencia”, dada su capacidad para intervenir en el cuerpo social. De este modo, el dramaturgo apunta que la modalidad realista es, a su vez, social e integradora, por lo que atiende a temas como la libertad, la culpa o el arrepentimiento. Los artistas adscritos a este movimiento —“novelístico, dramático, poético, plástico y cinematográfico”— se sienten responsables y están comprometidos con el mundo en el que viven, frente a la posición adoptada por sus predecesores —seguidores de los diferentes ismos—, por lo que intentan reformar el panorama a través de sus obras, trabajando, además, en la construcción de un porvenir benéfico para todos.

De la lectura de este artículo-manifiesto puede colegirse que los escritores, aunque sometidos a la censura impuesta por el Régimen franquista, habían encontrado, gracias al Realismo social, un nuevo método para llegar a los lectores y hacerles partícipes de la oposición al sistema dictatorial. El surgimiento de este paradigma literario no se basaba en la simple aplicación de unas nuevas técnicas narrativas, sino que iba más allá y se relacionaba directamente con la obligación ética de los escritores para, sorteando la falta de libertad impuesta por la administración, transmitir sus ideas al público.

En lo que respecta a Juan Goytisolo, reflexionó profusamente sobre la tarea de escribir en España durante el franquismo y, específicamente, sobre la moda del Realismo social, a la que permaneció directamente ligado. En el volumen titulado *El furgón de cola* (1967)¹⁸ se recogen varios artículos —publicados en prensa entre 1960 y 1966— con claras alusiones a la problemática que supuso la producción de obras literarias en el país bajo la estricta mirada del sistema censorio. En “Los escritores españoles frente al toro de la censura”, Goytisolo explica las razones por las que nuestra literatura se configuró, en la década de los cincuenta y sesenta, como una de las más comprometidas de Europa, siendo estas, principalmente, la inconformidad con el dogma político, religioso y moral establecido por

18 Juan Goytisolo, *Obras completas. VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2009.

el Régimen y la necesidad de testimoniar la realidad del momento —función que, en cierta medida, le habría correspondido más a la prensa que a la literatura—. No obstante, el novelista no puede evitar reconocerle a la censura el mérito “de haber estimulado la búsqueda de las técnicas necesarias al escritor para burlarla e introducir de contrabando [...] la ideología o temática ‘prohibidas’”¹⁹, es decir, el desarrollo del Realismo social. A este respecto, cuestiona el éxito que habría tenido el Objetivismo de no haber existido la censura previa. Finalmente, Goytisolo acentúa la dimensión política y el carácter subversivo de estas obras que, lejos de ajustarse a las pautas y a la ortodoxia de lo que debía ser la literatura nacional española, surgió como un modo de eludir la censura impuesta por un Estado que trataba de intervenir en todos los ámbitos sociales y culturales del país.

En el artículo titulado “La literatura perseguida por la política”, Goytisolo incide sobre lo desacertado que resulta, en ese contexto, comparar la situación que viven los narradores españoles con la de los franceses. Mientras que en el país vecino la libertad de expresión era un hecho en los años cincuenta y sesenta, en España los artistas se vieron forzados a luchar de forma encubierta por la libertad y los derechos de un pueblo oprimido. El autor valora, pues, el esfuerzo realizado en las novelas adscritas al paradigma realista, que actuaba como un espejo donde reflejar las injusticias padecidas por las clases sociales más desfavorecidas. Goytisolo deja entrever la necesidad de que la literatura española actúe como una solución a la coacción comunicativa impuesta por el Estado. Dado que los medios oficiales impedían la libertad, tanto política como de prensa, el novelista denuncia que las producciones literarias se vieran obligadas a politizarse para tratar de combatir contra la persecución. Así, la estética realista se configuró, según apunta Goytisolo, como un instrumento de oposición, símbolo de una ideología social que combatía de manera silenciosa, frente a la dictadura que atenazaba al país.

Igualmente, tanto en “Literatura y eutanasia” como en “Examen de conciencia”, Goytisolo se refiere al alto grado de compromiso que asumieron los jóvenes escritores españoles, entre los que se incluye. Los nombres cuyas obras pueden catalogarse como social-realistas, no conformes

19 *Ibidem*, pp. 60-61.

con los órdenes preestablecidos —político, social, religioso, moral, artístico...— y notablemente influidos por los postulados marxistas, se decantaron por una corriente literaria que, a través de un lenguaje subversivo, los ayudaba a posicionarse en contra del régimen político. En ambos ensayos Goytisolo alude a la responsabilidad que, de forma implícita y ante las desigualdades sociales, adoptaron estos escritores. Sin embargo, el autor revela cómo ese compromiso les “condenaba a la rutina del Realismo fotográfico”²⁰, por lo que el objetivismo con el que combatían la doctrina franquista también limitaba sus elecciones estéticas.

Estas y otras reflexiones hechas por parte de los cultivadores del Realismo social sobre qué era y a qué se debía su origen llevan a la conclusión de que este fue concebido como la manera de manifestar su inconformismo con respecto al control ejercido por el Estado sobre la sociedad española. Novelistas como Goytisolo señalaron en sus ensayos que esta nueva modalidad realista —que inundó todos los géneros literarios— contribuía a realizar el retrato, de forma certera, de una sociedad que había que transformar y liberar de la fiscalización oficial en todos los ámbitos de la vida cultural del país. El desacuerdo con el sistema franquista por parte de los intelectuales los movilizó a escribir obras inevitablemente politizadas en un momento en que la discusión política estaba fuertemente coaccionada en la esfera pública. Por lo tanto, quienes participaron en la creación literaria del momento justificaron su elección del Realismo social por entenderlo como una herramienta de oposición capaz de enfrentarse al Régimen al representar la presión, las injusticias y la falta de libertad en que vivía la sociedad.

4. LA CENSURA Y EL REALISMO SOCIAL COMO PRAXIS NARRATIVA (1954-1956)

La crítica ha asumido la distinción entre dos etapas de la narrativa del Realismo social o Realismo objetivo. Un primer ciclo de la década, protagonizado por Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute y Juan Goytisolo, apenas halló problemas con la censura hasta muy entrados los cincuenta,

20 *Ibidem*, p. 83.

si exceptuamos dos o tres casos. Su realismo, con una inclinación más humanista que política, fue entendido, más que por su crítica implícita, por encuadrarse dentro del género “novela de costumbres”, como califican los censores Solís y José María Hernández a *Los bravos*²¹, de Fernández Santos, y *El fulgor y la sangre*²², de Aldecoa, en enero y octubre de 1954 respectivamente.

Si perciben los censores de estas novelas dos rasgos novedosos: uno, la estricta depuración del lenguaje altisonante, dogmático y retoricista de la escritura oficial franquista, de la que estos jóvenes escritores parecían haberse librado a través de una expresión sencilla, natural y humilde; y dos, un coloquialismo que, en su afán de expresión veraz y realista, los llevaba a introducir palabras malsonantes. Respecto a este afán de pulcritud léxica, las tachaduras de estas obras tratan precisamente de poner coto a las palabras excesivamente gruesas. En algunos casos, se propone su eliminación por el censor, si bien logró librarse *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité²³. Otros, pese a señalar los desmanes léxicos, se muestran particularmente benévolos, como el lector Javier Dieta, quien interpretó así *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio:

La novela se detiene en la descripción —realísima— de esas diez horas que los excursionistas pasan a orillas del río. El aburrimiento se rompe con la tragedia. Una de las chicas se ahoga. No hay más. Algo así como si se hubiese tomado en cinta magnetofónica aquellas conversaciones, todos los gritos, canciones, toda clase de ruidos etc. etc. Ahí debe estar el valor de la novela. Abundan los tacos que no considero suprimibles, aunque me parecen de muy mal gusto²⁴.

No anda del todo desencaminada la exégesis del censor, pues aquel “no hay nada más” y el símil magnetofónico eran parte de la intención del autor. La liberalidad de no suprimir aquello que era considerado de mal gusto permitió que no se viera afectado el naturalismo expresivo de los personajes. El mismo criterio volvió a aplicar Dieta en el informe de *Gran*

21 Expte. 54-182: *Los bravos*, Jesús Fernández Santos. Archivo General de la Administración (AGA) 03 (50) 21/10598.

22 Expte. 54-6147: *El fulgor y la sangre*, Ignacio Aldecoa. AGA 03 (50) 21/10871.

23 Expte. 58-183: *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité. AGA 03 (50) 21/11901.

24 Expte. 56-252: *El Jarama*, Rafael Sánchez Ferlosio. AGA 03 (50) 21/11319.

*Sol*²⁵, de Aldecoa, en agosto de 1956: “Se ponen en boca de sus personajes expresiones propias del medio ambiente, abundando las fuertes y aun las groseras, que consideramos no es preciso tachar”. Sin embargo, otras novelas no corrieron igual suerte. A *Con el viento solano*, de Aldecoa, se le tacharon numerosas palabras mucho más leves que los tres “puta” que contenía *El Jarama*, lo cual es indicativo de la arbitrariedad del proceso.

La imposibilidad de mirar la realidad desde posiciones ideológicas explícitas convirtió estas obras en recreaciones puras, aparentemente neutras de la realidad más próxima de los autores. A esta pretendida inocencia se une que este periodo coincide con cierto beneplácito oficial, amparado desde el ministerio de Ruiz Giménez. De ahí que, más que flexibilización de la censura, lo que predomina es cierta asimilación por el sistema de estos fines, en pleno periodo de dominio del modelo comprensivo sobre el intransigente²⁶. La excepción más llamativa en este periodo correspondió probablemente a la novela *Luciérnagas*²⁷, de Ana María Matute, denegada en fecha tan temprana como noviembre de 1953 y que la catalana reescribió —y desfiguró— dos años después bajo el título de *En esta tierra*²⁸.

5. UN NUEVO MOLDE DE REALISMO SOCIAL (1957-1962)

A partir de 1956, coincidiendo con el cese de Ruiz-Giménez al frente del Ministerio de Educación Nacional, el cerco censorio al paradigma literario del Realismo social se estrechó con mayor crudeza. En la segunda fase de este movimiento (1957-1962), los nuevos narradores que se incorporan al campo literario viraron hacia posiciones más radicales, en lo que se ha llamado “Realismo crítico”, que no es sino una forma hispánica y rudimentaria de ensayo del Realismo socialista practicada bajo un régimen dictatorial: se produjo un aumento de la carga crítica en las

25 Expte. 56-3806: *Gran Sol*, Ignacio Aldecoa. AGA 03 (50) 21/11505.

26 Santos Juliá, “La ‘falange liberal’, o de cómo la memoria inventa el pasado”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M. Ángeles Hermosilla (eds.), Madrid, Visor, 2004, pp. 127-144.

27 Expte. 53-6147: *Luciérnagas*, Ana María Matute. AGA 03 (50) 21/10494.

28 Marie-Lise Gazarian-Gautier, Ana María Matute. *La voz del silencio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 91.

narraciones, se denunciaron con mayor fuerza las precarias condiciones de trabajo del campesinado y el proletariado, se pusieron de manifiesto los excesos de la burguesía y se escenificó una realidad social de lucha de clases. Ya no se trata tanto de despertar la comprensión y caridad hacia las víctimas del sistema social, sino de la indignación y la reivindicación de justicia contra los culpables del mismo, que dejan de ser una fuerza anónima e inidentificable.

A partir de este momento, la mayoría de estas novelas sufrieron tachaduras relacionadas con palabras malsonantes o con pasajes referidos a la sexualidad y la política. Los censores criticaban especialmente aspectos de la novela social como la filosofía hedonista de la que hacían gala algunos de sus jóvenes protagonistas. A pesar de ello, la Sección de Inspección de Libros terminó aprobando la publicación de las mismas, llegando incluso a alabar los argumentos —concretamente aquellos en los que se apreciaban características del costumbrismo o en los que se dejaba entrever un justo afán de justicia— y el estilo literario de algunas de ellas. Así, el Realismo social aún siguió siendo, durante un tiempo, una tendencia literaria integrada en el sistema franquista.

Notable ejemplo de ello podría ser *Central eléctrica* (1958)²⁹, finalista del Premio Nadal en 1957. Escrita por López Pacheco, narra el proceso de construcción de una central eléctrica y, por consiguiente, de una presa cuyas aguas anegarán las casas y las tierras de Aldeaseca, cuya situación en la geografía española es desconocida. A pesar de que a los aldeanos se les promete la llegada del progreso y la creación de múltiples puestos de trabajo, las desigualdades sociales se hacen aún más notables hasta desembocar en unas terribles consecuencias: los accidentes laborales se sucederán y varios trabajadores encontrarán la muerte durante la construcción de la central. A lo largo del relato se ofrece a los lectores una “épica soviétizante del trabajo y el precio humano que ha de pagar el hombre ante y por el avance técnico”³⁰. Al respecto de esta novela, en parte autobiográfica —el padre de López Pacheco fue montador de centrales hidroeléctricas—, el censor Dieta señaló que en su fondo latía “una hiriente crítica social”. No obstante, tras desmenuzar su argumento, Dieta considera que, entre otras razones, la obra puede ser publicada —sin tachadura alguna—,

29 Expte. 57-1633: *Central eléctrica*, Jesús López Pacheco. AGA 03 (50) 21/11656.

30 Francisco Álamo Felices, *op. cit.*, p. 102.

dado que “al ser muy intelectual su exposición, no creo que tenga mucha difusión”. Se observa aquí un ejemplo de cómo desde el sistema censorio se subestimaba tanto la capacidad de los lectores para entender las críticas subyacentes en las obras como la difusión de las mismas, a pesar de que la editorial Destino solicitara una tirada de 4.000 ejemplares.

Del mismo modo, la autorización de *Las afueras* (1958)³¹, la ópera prima de Luis Goytisolo, procedió sin que la censura modificase o suprimiese oraciones o pasajes en su interior. Salvador Ortolá comienza el informe resumiendo el argumento de la novela:

Una novela sobre el campo, el pueblo catalán actual. Varias personas, varias familias labriegas catalanas. Su vida —un par de generaciones— desde antes del Movimiento hasta hoy. La ciudad, la industria, la mecanización del campo, son fantasmas que, como el tiempo, dejan su huella aun sobre aquellos que pretenden vivir alejados de ellos.

El paso de *La piqueta* (1959)³² por la censura resultó ser igual de afortunado que el de las dos novelas anteriores: fue autorizada sin sufrir tachaduras. La obra, de Antonio Ferres, fue inspeccionada por Octavio Díaz-Pinés, quien emitió un brevísimo informe en el que se limitaba a la descripción del argumento: la inminente demolición de una chabola en la que vive “una familia modestísima”. El censor no supo, o no quiso, ver el simbolismo que se escondía detrás de una novela en la que los protagonistas habían resultado vencidos tras la Guerra Civil y decidió proceder a su autorización.

Lo mismo sucedió con *La mina* (1960)³³, finalista del Premio Nadal en 1959, escrita por Armando López Salinas, otro de los autores de esta tendencia literaria, militante del PCE. A diferencia de lo que ocurriría después con *Por el río abajo* (1962) —de autoría compartida con Alfonso Grosso y tildada por la censura como un libro en el que se observa “cierta solapada crítica del Régimen”³⁴—, la novela fue autorizada sin tachadu-

31 Expte. 58-4305: *Las afueras*, Luis Goytisolo. AGA 03 (50) 21/12129.

32 Expte. 59-2974: *La piqueta*, Antonio Ferres. AGA 03 (50) 21/12449.

33 Expte. 60-654: *La mina*, Armando López Salinas. AGA 03 (50) 21/12666.

34 Expte. 62-827: *Por el río abajo*, Alfonso Grosso y Armando López Salinas. AGA 03

ras. De hecho, el lector Ortolá alaba que se trate de una obra “sin demagogia, sin moraleja y con vigor y objetividad”, antes de pasar a resumir su argumento: las vicisitudes que padece un campesino andaluz que se desplaza al norte de la península para trabajar en una mina en la que se encontrará cara a cara con la muerte. Sin embargo, la benevolencia con la que fue tratada desde la institución censoria se podría justificar tras el estudio realizado por David Becerra —en la edición que realizó de la obra, en 2013³⁵— en el que afirma que “fueron los mismos editores de Destino quienes, en un ejercicio de autocensura, decidieron enviar a los departamentos de la censura la novela previamente mutilada por ellos mismos”³⁶. En esta renovada edición de *La mina* se presenta la versión original del texto, sin censurar, obtenida a partir de la edición francesa que vio la luz en 1962. Concuera con la hipótesis ofrecida por Becerra la detallada investigación realizada por José Andrés de Blas³⁷, quien asegura que la amabilidad del censor en el informe sobre la obra, su autorización sin tachaduras, se debió al esfuerzo de López Salinas por autocensurarse —tanto la concreción de referencias espacio-temporales como los pasajes de contenido con mayor violencia y alusiones políticas— y no a una supuesta bondad arbitraria por parte de Ortolá. Con respecto al final esperanzador, tras la serie de infortunios que sufre el protagonista y que dejan un panorama sumamente desolador, De Blas afirma que “le suprimen el final —cuya comunicación podía haberse hecho por una vía de la que no había quedado constancia documental— y el autor se ve obligado a añadir otro a modo de ‘pasaporte moral’”³⁸.

Las novelas de la segunda etapa del Realismo social no solo ponían de manifiesto las precarias situaciones laborales y las injusticias padecidas por el proletariado y el campesinado. La ociosidad de la juventud burguesa —sus vicios y excesos, las infidelidades, el llamado “dolcevitismo” o hedonismo exacerbado, la falta de compromiso social...— también que-

(50) 21/13781.

35 David Becerra, “Estudio preliminar”, en A. López Salinas, *La mina*, Madrid, Akal, 2013, pp. 5-112.

36 *Ibidem*.

37 José Andrés de Blas, “*La mina*: vicisitudes de una investigación sobre la censura literaria en España”, *Represura*, 2 (2017), pp. 56-95.

38 *Ibidem*.

daba representada en muchas de estas obras, verbigracia en *Encerrados con un solo juguete* (1960)³⁹, la primera novela de Juan Marsé. Andrés y Tina son los protagonistas de este texto: dos jóvenes que, provenientes de familias burguesas y desestructuradas a raíz de la Guerra Civil, centran su existencia en el devenir del tiempo y no presentan iniciativa alguna. Díaz-Pinés, el lector que evaluó la obra, no consideró necesaria la supresión o modificación de ningún pasaje, si bien es cierto que en su informe coincidió con la novela en su crítica a “el juego de existir anodino, falso, sin término”, de los jóvenes protagonistas, a los que llega a a comparar con “juguetes tristes y somnolientos”.

Un caso diferente es el de *La zanja* (1961)⁴⁰, escrita por Alfonso Grosso, que se sirve de la descripción del trabajo de unos obreros que cavan una zanja, en un pueblo desconocido de la geografía española, para realizar una inusitada crítica sobre la organización social del momento. En el informe correspondiente, Juan Fernández Herrón consideró que la novela podía ser autorizada si se realizaban supresiones en quince páginas. Por lo demás, el censor se limitó a resumir el contenido de la obra y a justificar que el lenguaje empleado era “crudo y malsonante” como resultado de una adecuada caracterización de los personajes. También Herrón fue el encargado de evaluar *Diario de una maestra* (1961)⁴¹, escrita por Dolores Medio. La protagonista de la novela es Irene Gal, maestra al igual que la autora —cuya relación con la censura había sido bastante negativa desde la solicitud de edición, en 1952, de *Nosotros, los Rivero*—, que imparte sus clases en una pequeña localidad rural. Los acontecimientos se desarrollan desde mediados de los años treinta hasta, aproximadamente, 1950, por lo que la situación social descrita se enmarca antes, durante y después de la Guerra Civil, como bien señala en su informe el censor. Además de contextualizar la obra, Herrón critica las “técnicas educativas que pretenden tener sabor de modernidad”, reflejadas en la novela, en alusión al institucionalismo de la maestra protagonista, y añade que en ella destaca una “falta de proyección hacia lo alto y sentido e intención de trascendencia, precisamente en la vida y en la obra de una Maestra, española y cristiana, que debe conocer y servir al fin supremo de toda educación cristiana

39 Expte. 60-4014: *Encerrados con un solo juguete*, Juan Marsé. AGA 03 (50) 66/05255.

40 Expte. 61-935: *La zanja*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/13171.

41 Expte. 60-5465: *Diario de una maestra*, Dolores Medio. AGA 03 (50) 21/12993.

entendido”. De esta manera, Herrón deja clara su postura con respecto al texto: no solo no aprueba la forma de ser de los personajes —tilda a la protagonista de “ingenua y desvergonzada”—, sino que, además, opina que la obra “está demasiado atendida a la dimensión humana, terrenal de las cosas”. A pesar de todo ello, el censor considera que la novela se puede autorizar si se hacen efectivas tachaduras en más de veinte páginas. Años más tarde, igual que en casos anteriores, Medio estimó oportuna la interposición de una petición, dirigida a la Dirección General del Ministerio de Información y Turismo, en la que solicitaba la autorización íntegra de *Diario de una maestra*, alegando razones como que “nada tiene de ofensivo para la Religión ni para la Patria”, “que todo lo suprimido en la mencionada novela está expresado con la delicadeza de una pluma femenina, de la manera más suave posible”, “que lo suprimido son palabras, párrafos, soliloquios, que la autora supone de importancia vital para la mejor comprensión de la novela”... El recurso fue aceptado y la obra fue, finalmente, autorizada de forma íntegra por un censor, Francisco Aguirre, quien, a pesar de que caracterizaba a la protagonista como “inmoral en su vida privada”, pensaba que esta solo sería leída por “personas ya mayores”, por lo que no atentaba contra las mentes de aquellos jóvenes cuyas conciencias el Realismo social pretendía despertar.

Por último, cabe comentar el caso de *Dos días de setiembre* (1962)⁴², escrita por José Manuel Caballero Bonald y autorizada sin ninguna tachadura. En ella se reflejan fielmente la precariedad laboral, las dificultades en las que tienen que moverse gran parte de los jornaleros y el abuso de poder del que hacen gala los señoritos andaluces. A pesar de que en la novela se recrea “la muerte violenta de un vendimiador aplastado por una cuba llena de mosto”, el censor, Enrique Conde, parece alabarla principalmente por su componente costumbrista. Así pues, como se ha podido comprobar, los autores pertenecientes a la segunda etapa del realismo social pretendían reflejar en sus novelas las desigualdades existentes entre las diferentes clases sociales de la época. La censura, no obstante, solía responder favorablemente a la autorización de la mayoría de las obras, siempre y cuando en estas se suprimiesen o modificasen las palabras malsonantes y los pasajes que atentasen contra la moral católica.

42 Expte. 62-1498: *Dos días de setiembre*, José Manuel Caballero Bonald. AGA 03 (50) 21/13840.

6. ÚLTIMOS COLETAZOS DEL REALISMO SOCIAL: LAS NOVELAS IMPOSIBLES

Como ya se ha expuesto, numerosas novelas fueron autorizadas a condición de que se suprimieran los pasajes peor considerados por los censores. Sin embargo, ya en la década de los sesenta se percibe una acentuación del componente crítico, que señala directamente a los culpables (clases y grupos sociales, instituciones, prácticas religiosas y culturales) de la injusticia y el sometimiento del pueblo. Aquellos títulos, presentados ante la censura entre 1960 y 1962, se corresponden con el momento en el que los lectores oficiales —en especial aquellos que desempeñaban cargos eclesiásticos— comenzaron a considerar que la publicación de textos de un realismo tan pronunciado era injustificable, a pesar de que su aparente fin fuera realizar una crítica de los vicios de gran parte de la sociedad, así como de la falta de valores propios del nacional-catolicismo. Y fueron recurrentes dos argumentos que, hasta entonces, aunque en ocasiones esgrimidos, apenas había tenido fuerza: primero, que la crítica ejercida no ofrecía solución dentro del sistema político y religioso del nacionalcatolicismo; y, segundo, su absoluto materialismo, su falta de una solución moral y espiritual a los problemas descritos.

Algunos de los ejemplos más destacados del Realismo social considerados impublicables, presentados todos ellos por Seix Barral, son particularmente representativos⁴³. Por ejemplo, en junio de 1960 la casa catalana solicitó la edición de *La isla* (1961)⁴⁴, de Juan Goytisolo. En la novela —que había sido concebida de forma inicial como un extenso y completo guion para una película que dirigiría Ricardo Muñoz Suay— se narra cómo Claudia Estrada, su protagonista, disfruta de las vacaciones de verano en la concurrida Torremolinos. Remontándose al pasado ya vivido, la voz narrativa en primera persona describe con precisión sus entradas y salidas, los encuentros con otros miembros de la clase acomodada, las relaciones personales que se establecen entre ellos... Relatos, en suma, que no agradaron al primer censor que se enfrentó a su lectura, Miguel de la Pinta. Tras realizar tachaduras en más de ciento cincuenta páginas, el lector esboza en pocas palabras cuál es el argumento y se detiene en ofrecer algunos juicios negativos. Señala, entre otras cosas, que en la obra

43 Véase Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 244-261.

44 Expte. 60-3214: *La isla*, Juan Goytisolo. AGA 03 (50) 73/06844.

se aprecia “tal cúmulo de obscenidades que resulta imposible su publicación”. Ante esta denegación, el editor Víctor Seix redactó una carta en la que ponía de manifiesto la repercusión que tendría para España que el libro de Goytisolo se publicase traducido en otros países y que no llegara a ver la luz en territorio nacional. Sin embargo, estos alegatos no surtieron efecto, puesto que pasó a manos de un segundo lector, Saturnino Álvarez Turienzo —un censor religioso, altamente cualificado y experto en diferenciar cuáles eran las novelas cuyo contenido atacaba a la moral y, por tanto, no debían llegar a manos de los españoles—, que no solo suscribió las palabras de su colega con respecto a la falta de decoro de los personajes, sino que, además, señaló que en el texto se podían encontrar “insinuaciones malévolas sobre la Cruzada española, sobre la jerarquía eclesiástica y civil y sobre algunos de sus representantes”. De nuevo, se rechazó su autorización. La obra fue publicada en México y no comenzó a venderse en las librerías españolas hasta principios de los años ochenta.

El paso de *Los vencidos* (1965)⁴⁵, de Antonio Ferres, por la administración censora tampoco resultó afortunado. En diciembre de 1960 se solicitó permiso para la edición de un texto en el que se reflejaban las duras condiciones de vida con las que tenían que lidiar quienes habían salido exiliados tras la Guerra Civil española. La opresión carcelaria, las represalias hacia los republicanos derrotados y el dolor al que se enfrentan sus viudas se abrían paso en un relato de gran crudeza que no dejaba muy bien parada la imagen del bando nacional, de los vencedores frente a los vencidos. Cuenta de ello da el primer censor en redactar un informe. En él, aduce cuatro motivos por los que le parece inviable que la novela se publique: la descripción del sistema penitenciario español, el favoritismo hacia el bando vencido, el dibujo de “una España, triste, hambrienta y oprimida” y el empleo de un léxico inadecuado. Como respuesta, Ferres escribió una carta dirigida al Servicio de Inspección de Libros en la que se mostraba confuso ante la denegación de la que sería la primera parte de una trilogía y se apresuraba a solicitar una revisión del expediente en cuestión. A pesar de que el autor trató de restarle importancia a los hechos planteados a causa del tiempo transcurrido —unos veinte años atrás—, el censor encargado de revisar el texto, Herrón, siguió oponiénd-

45 Expte. 60-6872: *Los vencidos*, Antonio Ferres. AGA 03 (50) 21/13101.

dose a su autorización. Además de criticar la insistencia en asuntos como el hambre y la cantidad desbordante de presos en las cárceles, deja constancia de que

la objetividad debería dejar claramente expresado que aquello no responde, ni mucho menos, al ordinario sistema penitenciario español y que la cantidad de detenidos y presuntos delincuentes comunes desbordaba las posibilidades de una situación en que hubo de improvisarse tantas cosas, y esto es precisamente lo que no se hace, con lo que se presta al equívoco cuanto de buena intención pueda haber en el autor de “Los vencidos”.

De esta manera, la autorización volvió a ser denegada. Traducida al italiano, la primera edición —que pasó a titularse *I vinti*—, en 1962, corrió a cargo de la editorial Feltrinelli. Tres años más tarde vio la luz en castellano, en Francia, dentro de la colección comunista Ebro y, hasta 2005, a cargo de la editorial Gadir, no fue reeditada en España. Poco tiempo después de la denegación de *Los vencidos*, Ferres vio cómo el maltrecho proceso se repetía con *Al regreso de Boiras*⁴⁶ —titulada de forma inicial *Al regreso del Boila*—. En el informe del censor, firmado en marzo de 1962, se resume brevemente el argumento —el regreso de un exiliado a su pueblo natal, en la provincia de Burgos, y los incidentes que tienen lugar a su alrededor— y se califica como “completamente inadmisibles, anti-régimen en grado superlativo e inmoral”, esto es, no publicable. Un segundo lector, como respuesta ante el recurso interpuesto por los interesados, deniega la solicitud de edición y suscribe que el libro “es abierto y claramente tendencioso desde el primero al último renglón” y que la imagen que ofrece de la actividad del bando nacional durante la Guerra Civil no es la correcta. Asimismo, el censor emite un inusitado juicio de valor sobre la editorial que avala la publicación, Seix Barral, al tildarla de “inequívocamente tendenciosa”, al no ser esta la primera ocasión en la que pretende que vean la luz las obras más hirientes del Realismo social de la época, “como si con ello buscara ir minando los fundamentos de la actual realidad política de España”. Tuvieron que pasar cuatro décadas para que la obra se publicase —en 2002— en España.

46 Expte. 62-1421: *Al regreso del Boila*, Antonio Ferres. AGA 03 (50) 21/13833.

Para seguir con la estela de denegaciones, se debe analizar el caso de *Tormenta de verano* (1962)⁴⁷, escrita por Juan García Hortelano, cuya publicación se prohibió en España en distintas ocasiones. El padre Álvarez Turienzo resumía así el argumento:

Crónica escandalosa de una colonia de verano en la Costa Brava. Toda la trama se desenvuelve a partir del caso de una joven que aparece muerta, desnuda, en la playa. La descubren unos niños en los que empieza ya a descubrirse una curiosidad malsana por lo sexual, e incluso en el caso de uno de ellos, como aparece más tarde, otros instintos realmente de precocidad alarmante.

A continuación, detallaba todos aquellos aspectos que impedían su autorización: “atentatorio contra el único sentido aceptable de la moral católica”, “crónica de una sociedad corrompida”, “si alguna moral subsiste en el relato es la de que el que no se aprovecha de lo que hay, de los que encuentra a mano, es un minusvalente”... Álvarez Turienzo hace notar que, como sucede con las demás novelas imposibles de la época, la censura no puede avalar la publicación de un texto en el que, si bien su intención inicial parece ser criticar los excesos, vicios y corrupciones de la sociedad, la representación realista llega a ser soez, de mal gusto, inadmisibles, en definitiva, “tanta corrupción no se justifica por un difuso bien querer de sentido moral dudoso”. A pesar de estas críticas, la novela recibió el Premio Formentor, por lo que aparecería íntegramente y de forma simultánea en diversos países del mundo. A este respecto, editores de ciudades como Turín, París, Nueva York, Londres o Ámsterdam escribieron a la Dirección General del Ministerio de Información y Turismo solicitando, de nuevo, la autorización en España. La cooperación de importantes agentes del panorama literario internacional contribuyó de manera notable, junto con los recursos impuestos por la editorial originaria —de nuevo Seix Barral—, a que *Tormenta de verano* viese la luz meses después, no sin antes ser denegada de nuevo y tras sufrir tachaduras y modificaciones en más de veinte páginas. De hecho, el encargado de elaborar un segundo informe de la novela fue otro religioso, Avelino Esteban y Romero, quien no solo

47 Expte. 61-3459: *Tormenta de verano*, Juan García Hortelano. AGA 03 (50) 21/13375.

suscribía las palabras de su colega, sino que, además, añadía comentarios en la misma línea: “se limita a presentar una serie de inmoralidades, sin que exista en su narración la contrapartida que compense sus atrevimientos descriptivos”, “el posible alboroto que pueda suscitarse en torno a esta prohibición, servirá de compensación al escándalo internacional que dará una novela de este estilo, debida a un autor de un país confesionalmente católico”, “pocas veces un libro está más justamente prohibido”...

Otro de los autores más comprometidos de la época, López Salinas, vio cómo *Año tras año*⁴⁸ era rechazada por la censura española en junio de 1961⁴⁹. En ella se ofrecía a los lectores un detallado retrato de la posguerra madrileña y de la pervivencia de la lucha obrera frente a las desigualdades sociales y la opresión política. De naturaleza “claramente filocomunista”, la novela fue considerada “terminantemente impublicable”. A decantarse por este veredicto contribuyó notablemente, según el censor, la abundancia de párrafos soeces que calificaban el contenido total de la obra. En el recurso impuesto pocos días después por la editorial se argüía que la novela carecía de “afirmaciones de tipo político ni de ninguna otra clase que pudieran resultar censurables” puesto que la temática central se basaba “en el análisis de la problemática de orden moral, psicológico y de las relaciones humanas en el ámbito del proletariado español”. A pesar de que se rogaba la concesión de la autorización, la censura reiteró su prohibición. Año tras año fue publicada desde 1962 en la editorial Ruedo Ibérico, en París.

También en junio de 1961 se presentó ante la Inspección de Libros *Estos son tus hermanos*⁵⁰, de Daniel Sueiro, la historia de Antonio Medina, un exiliado que regresa a una España muy diferente a la que dejó y en la que no es bien recibido —ni siquiera por parte de su familia y sus antiguos vecinos—, hecho que le llevará a marcharse de nuevo. La publicación del texto se denegó y se emitieron hasta cinco informes al respecto. En el primero se critican la “tendencia general anti-Régimen”, las referencias a la religión y a la Falange y la opinión que tienen los personajes de España. En el recurso presentado, Sueiro defiende que “la

48 Expte. 61-3458: *Año tras año*, Armando López Salinas, Madrid, 1961. AGA 03 (50) 21/13375.

49 David Becerra, “Se reedita *Año tras año*, la primera novela de Armando López Salinas”, *Mundo Obrero*, 285 (2015).

50 Expte. 61-3752: *Estos son tus hermanos*, Daniel Sueiro. AGA 03 (50) 21/13403.

nueva versión de dicha obra no atenta contra los principios básicos (tanto de índole religiosa y política como social) de nuestra vida nacional, ni resulta ofensiva para las ideas ni para las personas que rigen la actual convivencia española”. Atribuye a su imaginación, a la ficción creada por el escritor, todos los hechos representados y pretende así distanciarlos de la realidad para, después, suplicar la autorización. El censor Dieta insistió fervientemente en la denegación y se quejó de que “ahora va resultar que los buenos son los otros, los que están fuera; que los malos, los asesinos, hemos sido nosotros y esto lo dicen o lo insinúan hasta los que se tienen por nosotros”. A continuación, Sueiro restaba importancia a la posible difusión del texto, pero como respuesta Álvarez Turienzo calificaba la novela de “bastante envenenadora, francamente impolítica, acusatoria”. Posteriormente, Conde la autorizó con algunas modificaciones, aunque informaba de que “la tesis de la intransigencia está presente en toda la obra, salpicada de un realismo fraseológico bronco y excesivamente realista como es tónica de cierta literatura actual”, haciendo así referencia a todas las novelas del Realismo social. El último informe, firmado por Herrón, supone un exhaustivo análisis sobre *Estos son tus hermanos* en el que, finalmente, se recomienda la modificación de más de treinta páginas. El regreso a España de un exiliado no agrada a unos censores que se alzan como fervientes defensores de la hipótesis de que la lectura del texto no solo es perniciosa para el público, en tanto que servirá para reabrir heridas que, supuestamente, ya deberían estar cerradas, sino que, además, demuestra que su autor —y, por extensión, Seix Barral— se inclina hacia una preferencia por la ideología anti-Régimen. Dada la imposibilidad de que la obra se publicase con todo su valor literario, o sea, representando de forma verídica la imagen que de España podía tener un exiliado, esta vio la luz en México en 1965 y no se reeditó en nuestro país hasta 1977, a manos de la editorial Zero.

En febrero de 1962 se solicitó la edición de *Las mismas palabras* (1963)⁵¹, la segunda novela escrita por Luis Goytisolo. Titulada de forma inicial *La cálida risa*, su argumento gira en torno a un grupo de jóvenes cuya intención es fundar una revista. La acción se desarrolla en siete jornadas, y en ellas, más que trabajar para llevar a cabo su objetivo, los personajes

51 Expte. 62-826: *La cálida risa*, Luis Goytisolo, Madrid, 1962. AGA 03 (50) 21/13781.

se dedican a salir, tomar copas y hacer excursiones. Con ello, su autor quiso representar la falta de compromiso social por parte de un sector concreto de la sociedad de la época: la juventud burguesa. Sin embargo, esta denuncia no resultó de agrado para el primer censor que leyó el texto, puesto que, aunque autorizó su publicación, indicó que la “libertad de expresión y de lenguaje” atacaba a la moral, por lo que realizó tachaduras en casi ochenta páginas. Esto obligó a Goytisolo y a la editorial a suprimir numerosos pasajes y expresiones, devaluando así su calidad literaria y el mensaje que se quería transmitir. Tras modificar lo indicado, la obra volvió a ser leída por Álvarez Turienzo, que autorizó su publicación, si bien, además de señalar que un número tan elevado de tachaduras debería ser motivo de suspensión total, advirtió que

las tachaduras no han sido tachadas. Han sido simplemente suavizadas, o encubiertos los pasajes. En general, este procedimiento salva la situación, aunque a veces sirve para poner las cosas peor, ya que lo que en la primera lectura era pornografía simplemente, en esta última es pornografía infantilmente camuflada.

El censor no iba muy desencaminado, puesto que, en realidad, se emplearon multitud de sinónimos para camuflar el léxico escogido por Goytisolo inicialmente y se suprimieron los pasajes más conflictivos —aquellos en los que los personajes hablan sobre política, prostitución, relaciones sexuales...—. Un año más tarde, la novela se publicó, y aunque en 1987 fue reeditada por la editorial Alfaguara —contando con la supervisión y la colaboración del propio Goytisolo—, en la actualidad todavía no ha salido a la luz una versión sin tachaduras, en parte por el desinterés del autor, como él mismo ha reconocido en algunas ocasiones⁵².

Otra obra prohibida durante estos años es *El capirote*⁵³, de Alfonso Grosso, presentada ante la censura también en febrero de 1962. La novela plantea de forma pormenorizada las vivencias de un jornalero, Juan Rodríguez López, injustamente acusado de robar. Maltratado y encarcelado, su trágico destino culmina con su patética muerte durante una procesión

52 Cristina Suárez, “Luis Goytisolo y la censura franquista en *Las mismas palabras*”, *Represura*, 3 (2018), en prensa.

53 Expte. 62-952: *El capirote*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/13793.

de Semana Santa. “La obra es inadmisibles”, afirma el primer lector; “ataca a la moral en sus descripciones, a la Religión en su visión de la Semana Santa y tiene un fondo exacerbado de resentimiento social”, añade para fundamentar la denegación. Ante tal rechazo, Carlos Barral suplicó que se le permitiera a su empresa editar la obra por considerar, entre otros motivos, que no se erige en contra de la moral católica, que no pretende ofender a nadie y que es portadora de una “excepcional calidad estilística” y literaria. Sin embargo, en la revisión posterior, Herrón descarta la buena intención que pudiera residir en Grosso e insiste en que los españoles no deben leer un texto en el que se incide en el resentimiento social del personaje y, por consiguiente, del propio autor. Mientras que en 1964 se publicaron traducciones de *El capirote* en francés y en ruso, hasta abril de 1966 no salió de las prensas en castellano, gracias a la editorial mexicana Joaquín Mortiz. Otro ejemplo de que la trayectoria literaria de Grosso, en sus inicios, se vio profundamente castigada por la censura lo constituye *Con flores a María*⁵⁴. En noviembre de 1962, Grosso vio frustrada la publicación de *De romería* —ese era su título inicial—, un relato sobre los hechos acaecidos durante la festividad de la Virgen del Rocío, en Almonte, entre los que destacan los desagradables pasajes en los que un señorito andaluz queda impune tras haber violado brutalmente a una joven quinceañera. De nuevo, el escenario narrativo resulta familiar al autor e incómodo a los censores, dado que una tradición religiosa típicamente española sirve de pretexto para denunciar los actos de algunos sectores de la sociedad de la época. Es por ello que el primer lector, Dieta, la autoriza con numerosas tachaduras, pero la califica como “aspera” y “dura” tras criticar el sinfín de actos inmorales que reproduce. Especial atención merece la recomendación final del censor:

Esta novela puede ser leída entre nosotros. Fuera de España no. No debería ser traducida ni exportada a América. Refleja mucho la idea que tienen de nosotros. Puede autorizarse con las tachaduras y debería llamarse la atención al INLE [Instituto Nacional del Libro Español] para que se cortase su exportación, si esta se intentase, que no lo creo.

54 Expte. 62-6101: *De romería*, Alfonso Grosso. AGA 03 (50) 21/14249.

Consciente de la repercusión internacional que podría suscitar la lectura de la obra en el extranjero, el censor prefiere asegurarse de que eso no ocurra y, por tanto, prohíbe su traducción y exportación. Aún más críticos con el texto fueron los censores religiosos Álvarez Turienzo —“no quedan bien paradas las instituciones políticas ni religiosas”— y Aguirre —“no hay ninguna tesis doctrinal sino tan solo una mera relación de hechos”, “abundan escenas eróticas que algunas veces rayan en lo pornográfico”, “se queda uno en la duda de si ha pretendido presentar más bien que una imagen de la tradición española, una amarga caricatura de ella”...—. Triplemente rechazada e inédita durante casi veinte años, *Con flores a María* no se publicó hasta el año 1981.

La lista de novelas imposibles adscritas al Realismo social imperante en la literatura española de los sesenta no acaba con los títulos a los que nos hemos referido, sino que continúa con textos como *Fata Morgana*, de Gonzalo Suárez, *La criba*, de Daniel Sueiro, *La patria y el pan*, de Ramón Nieto, *El libro de Caín*, de Victoriano Crémer... Queda así expuesto que las dificultades con las que se enfrentaron los autores de la época no fueron pocas, ya que la censura se empeñó al máximo en la lectura y los funcionarios no solo se dedicaron a tachar masivamente, sino que denegaron la autorización de gran parte de estos libros.

7. CONCLUSIÓN

El recorrido trazado deja entrever una posible interpretación del Realismo social como solución ante los callejones sin salida de la censura, objetivados en dos factores fundamentales para entender esta segunda fase de la literatura española bajo el franquismo. Por una parte, fue visto como un lenguaje natural y sencillo que no precisaba de un gran dominio técnico. Así, los autores más jóvenes encontraron un modo de paliar las limitaciones de su formación artística ante el cinturón sanitario que la censura puso respecto a la literatura internacional y a buena parte de la tradición española contemporánea. Por otro lado, la ficción objetiva, en la que el narrador no interviene y los hechos en sí mismos son depositarios de toda la verdad, fue una forma de poner a prueba a la censura y tratar de ser críticos sin ser por ello mutilados. Sin embargo, esta crítica implícita

terminó por resultar políticamente estéril y estéticamente pobre. Elevar el caudal de crítica en los años sesenta, cuando los censores estaban ya adiestrados en la vigilancia del potencial subversivo de este tipo de escritura, derivó en prohibiciones de publicación y, consecuentemente, en la crisis del paradigma, que puso de manifiesto el espíritu renovador de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, en 1962.

Las páginas precedentes demuestran, a partir de un caso particular, cómo cupo a la censura editorial un papel clave como coautora de la historia literaria española del siglo pasado, de sus continuidades y cambios, al forzar a los autores a buscar lenguajes inéditos. Esta dialéctica entre la necesidad de los escritores y sus limitaciones en forma de censura, a fin de cuentas otra forma de autocensura, plantea a los historiadores una posibilidad fértil y todavía poco explorada a la hora de cartografiar nuestra historia contemporánea.

Narrativa, teatro y poesía. Libros denunciados en España bajo el control de Carrero Blanco (octubre 1969-1973)¹

FRANCISCO ROJAS CLAROS
Universidad de Alicante

Título: Narrativa, teatro y poesía. Libros denunciados en España bajo el control de Carrero Blanco (octubre 1969-1973).

Title: Narrative, Theatre and Poetry. Books Reports in Spain under the Control of Carrero Blanco (October 1969-1973).

Resumen: En este artículo se analizan, principalmente a través de los fondos de censura del Archivo General de la Administración (AGA), las publicaciones unitarias (libros y folletos) de obras literarias (narrativa, teatro publicado y poesía) denunciadas durante la época de mayor poder del Almirante Luis Carrero Blanco, punta del iceberg de las tensiones entre el dirigismo cultural y la disidencia editorial.

Abstract: This article analyses, mainly by an examination of the censorship archives kept in the Archivo General de la Administración (AGA), the unitary publications (books and pamphlets) of literary works (narrative, published theatre and poetry) that were reported during the time of greatest power of Admiral Luis Carrero Blanco, period of maximum stress between the cultural State control and the editorial dissent.

Palabras clave: Dirigismo cultural, Franquismo, Disidencia editorial, Censura, Represión cultural.

Key words: Cultural Control, Francoism, Editorial Dissent, Censorship, Cultural Repression.

Fecha de recepción: 7/12/2017.

Date of Receipt: 7/12/2017.

Fecha de aceptación: 19/12/2017.

Date of Approval: 19/12/2017.

1 Este artículo es complementario de otro del autor de estas páginas, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2013. Asimismo, se enmarca en el proyecto “La represión de la disidencia editorial. Denuncias y secuestros de libros durante el franquismo y la transición (1966–1979)”.

1. INTRODUCCIÓN

La censura no tiene ni ha tenido nunca justificación alguna. Es una defensa que practican toda clase de regímenes autoritarios ante la conciencia de su debilidad ideológica, en todos los terrenos. Este fenómeno naturalmente es tan viejo como el mundo cristiano por lo menos, pero la censura ha sido siempre, digamos, contraria a los derechos humanos, donde quiera y cuando sea practicada².

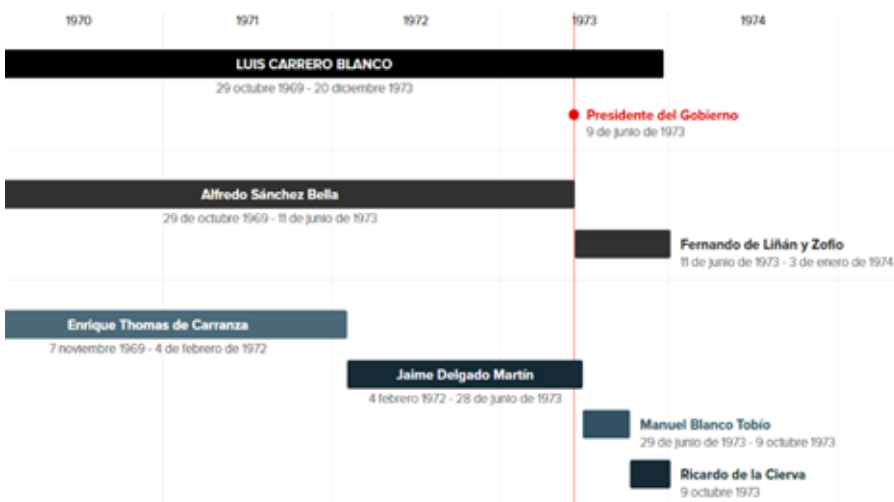
Carlos Barral

Según los datos hasta ahora contrastados, durante la supuesta “apertura” de la “era Fraga” se denunciaron un total de 65 publicaciones unitarias. En realidad, la fase netamente “aperturista” de su mandato se puso en marcha y se desarrolló desde 1962 hasta 1967, justo cuando la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 (en adelante LPI) entraba plenamente en vigor. Con ella se fueron sucediendo los primeros conflictos, dándose una nueva fase represiva entre 1968 y 1969, en la que Fraga trató de reconducir la situación fijando los límites de la “apertura”. Bajo unos límites ambiguos, imprecisos, arbitrarios y muy restrictivos, la LPI estableció controles represivos y fortaleció los preventivos, que siguieron funcionando de forma encubierta. Sin embargo, la estrategia de dirigismo y control editorial por parte del Ministerio de Información y Turismo (en adelante, MIT) no pudo concluir. Hubo una crisis política en el seno del franquismo, cerrada en falso con una profunda remodelación ministerial. Se formó un gobierno “monocolor”, controlado por Carrero Blanco, donde el peso de los tecnócratas del Opus Dei y de personalidades afines a los mismos resultó incontestable³. No es casualidad que uno de los primeros libros secuestrados en esta nueva

2 Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona, Euros, 1975.

3 La política tecnocrática que comenzó en 1957 tuvo tanta influencia que se considera como una etapa distinta del Régimen franquista: el segundo franquismo. El poder de este grupo político se amplió en los sucesivos cambios de Gobierno, alcanzando su cenit entre 1969 y 1973. El propio Carrero Blanco pasó de ser su máximo promotor a prescindir prácticamente de ellos en junio de 1973. Glicerio Sánchez Recio, *Sobre todos Franco: coalición reaccionaria y grupos políticos en el franquismo*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2008, pp. 240-281.

etapa fuera *Contrapunts al cami del Opus Dei*, del sacerdote Josep Dalmau i Olivé, publicado por Pòrtic⁴. Entre noviembre de 1969 y diciembre de 1973 hubo dos titulares de Información y Turismo (Alfredo Sánchez Bella y Fernando de Liñán y Zofio) y un total de cuatro nombramientos de Directores Generales de Cultura Popular y Espectáculos (Enrique Thomas de Carranza, Jaime Delgado Martín, Manuel Blanco Tobío y Ricardo de la Cierva y Hoces), durante un período prácticamente homogéneo en cuanto a la política ministerial del dirigismo cultural, caracterizado por un fuerte intento regresivo en la teoría y en el discurso, y un claro continuismo en la práctica, con la dinámica más autoritaria y represiva del último bienio de Fraga. Bajo el control de Carrero Blanco se denunciaron un total de 91 publicaciones unitarias, 45 de las cuales estaban directamente relacionadas con el mundo estrictamente literario.



Cronología. Nombramientos del MIT (octubre de 1969 - diciembre de 1973)

De acuerdo con Javier Tusell, con el cambio de Gobierno de 1969 comienza la etapa del “tardofranquismo” o fase final del Régimen⁵. Para

4 Mireia Sopena, *Editar la memòria. L'etapa resistent de Pòrtic (1963-1976)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, pp. 81-84.

5 Javier Tusell, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 252-253.

Carrero Blanco estaba claro que la prioridad era retomar el control de las editoriales. Se justificó nuevamente y de forma pública la necesidad de una política censoria —cuya existencia negó Manuel Fraga reiteradamente tras promulgar la LPI—, y Alfredo Sánchez Bella retomó en gran medida el discurso integrista y autoritario de Gabriel Arias Salgado, tan del gusto de Carrero Blanco. Sin embargo, una cosa era el discurso y otra la práctica política, que fue forzosamente de continuidad. Pese a ello, hubo novedades. La prioridad inicial se cifró en evaluar la situación e identificar a los editores disidentes, evaluando así su grado de peligrosidad. Se elaboraron informes y listas negras a costa del “fichero ideológico” de Ordenación Editorial (centro neurálgico de la censura) y la Oficina de Enlace (llamada Gabinete de Enlace a partir de 1974). Se conocen dos de estos informes elaborados durante aquellas fechas (existe un tercero elaborado de forma posterior, que no viene al caso reseñar): *Tendencias conflictivas en Cultura Popular*⁶, de abril de 1972 (con Sánchez Bella) y el *Informe sobre el Libro*⁷, de noviembre de 1973 (con Liñán y Zofio). Por si fuera poco, el Ministerio incluyó como estrecho colaborador al Fiscal del Tribunal Especial para Delitos de Prensa e Imprenta, considerándose incluso la posibilidad de prohibir obras aprobadas y publicadas con anterioridad, algo que sólo podría llevarse a cabo mediante un estado de excepción permanente⁸. Y aunque se estimó que el coste político hubiera sido demasiado alto, se emprendió al margen de la propia normativa ministerial. Respecto al trato con los editores, la fórmula que se aplicó fue la que ya habían puesto en práctica Fraga y Robles Piquer: arreglar las diferencias con “pactos entre caballeros”. Así lo especifican la mayoría de autores, editores y periodistas que los padecieron durante este período, verbigracia Manuel Fernández Areal:

Tras el cese de Fraga, con el nuevo Gobierno de 1969 se abrió una etapa —breve— de cierto desuso de la ley, con actuación adminis-

6 AGA, Sección Cultura, Fondos del Gabinete de Enlace, caja 580. Se puede consultar el informe en el apéndice documental de Pere Ysàs, *Disidencia y subversión*, Barcelona, Crítica, 2004, pp. 237-249.

7 AGA, Sección Cultura, caja 84987.

8 “Nota sobre las posibles medidas para impedir la circulación de determinadas publicaciones unitarias”. AGA, Sección Cultura, Caja 49093, s/f.

trativa que casi pudiera ser denominada *extra legem*, por cuanto la Administración y los directores actuaron de alguna manera mediante un pacto entre caballeros: Usted no me toca tales temas y yo le dejo a usted en paz. Usted me permite un margen de actuación libre y yo le prometo a usted que tendré cuidado con tales cuestiones poco gratas⁹.

Además, se buscó compensar a los editores colaboracionistas mediante la adjudicación de créditos prioritarios, negándoselos o reduciéndolos a los disidentes¹⁰. Y, naturalmente, se multiplicaron las denuncias y secuestros de publicaciones unitarias. Como afirmaba Manuel Luis Abellán,

el período de Sánchez Bella abre una etapa de retroceso. Esta marcha atrás es observable en el incremento que experimentan las denegaciones, modificaciones, conflictos con autores y editores y el sensible aumento del silencio administrativo como subterfugio para acabar con los interminables problemas provocados por una férrea actitud integrista, completamente desfasada¹¹.

En junio de 1973 se nombró Presidente del Gobierno a Luis Carrero Blanco, quien reemplazó a Sánchez Bella por Fernando Liñán y Zofio como Ministro de Información y Turismo. Alto funcionario de la burocracia del Régimen, numerario del Opus Dei y sin ninguna relación con el entorno de los medios de comunicación, el mandato del nuevo Ministro fue efímero, apenas seis meses, quedando interrumpido de forma brusca con el asesinato de Carrero Blanco y sin haber tomado ninguna decisión importante¹². La dictadura se tambaleaba. A causa de la división

9 Manuel Fernández Areal, “Significado y alcance de la Ley Fraga”, en *Del periodismo a la sociedad de la información*, Celso Almuíña y Eduardo Sotillos (coords.), Madrid, España Nuevo Milenio, 2002, pp. 433-445.

10 Según el Informe de Ordenación Editorial “Criterios de censura (hasta la Ley de Prensa e Imprenta) y de Consulta (con posterioridad a la promulgación de dicha Ley)”, firmado por el Jefe de la Sección, Faustino Sánchez Marín, 25-IX-1970. AGA, Sección Cultura, Caja 49092.

11 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, p. 232.

12 Ricardo Martín de la Guardia, *Cuestión de tijeras. La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Síntesis, 2008, pp. 84-85.

interna en el seno del Régimen y la crisis económica, política, social y laboral, y sin otra capacidad de respuesta ni reacción que recurrir a la represión. De hecho, el informe que Carrero Blanco iba a presentar ante el Consejo de Ministros el día en que fue asesinado, rezaba: “Máxima propaganda de nuestra ideología y prohibición absoluta de toda propaganda de las ideologías contrarias”¹³.

2. DIRIGISMO CULTURAL DURANTE EL TARDOFRANQUISMO

El dirigismo cultural puede definirse —hay que reiterarlo— como la tendencia exacerbada de las autoridades del Régimen franquista al control y represión de toda manifestación política y cultural que no se adecuase a sus presupuestos ideológicos, fomentando al mismo tiempo la prevalencia de los mismos, con una función tanto represiva como promocional. Una estrategia de propaganda y, a la vez, parte sustancial de un sistema represivo mucho más amplio, destinado a defender el Régimen de cualquier conato de oposición que pudiera surgir en la sociedad española, fruto de una clara perversión del concepto de orden público. De acuerdo con Julio Aróstegui, la represión era la pieza fundamental del Régimen franquista sobre la que se apoyaba y articulaba el sistema¹⁴. El MIT —creado en julio de 1951— era el principal órgano de dirigismo cultural, centro neurálgico de la censura, y estaba auxiliado por instituciones como la Oficina de Enlace, el Ministerio de Gobernación, el de Exteriores y el Tribunal de Orden Público (1963-1977) [en adelante TOP]. Ahora bien, la LPI permitía a los editores —que sólo podían ejercer si estaban previamente inscritos en un registro oficial de empresas editoriales, con plena discrecionalidad para el MIT— presentar directamente las publicaciones a depósito directo (salvo si se trataba de literatura infantil y juvenil), corriendo el riesgo de que fuera denunciada al TOP y, lo que es peor, víctima de un secuestro previo administrativo.

13 Javier Tusell, *Carrero: la eminencia gris del régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1993, pp. 430.

14 Julio Aróstegui, “Coerción, violencia, exclusión. La dictadura de Franco como sistema represivo”, en *Franco: la represión como sistema*, coord. Julio Aróstegui, Barcelona, Flor de Viento, 2012, pp. 19-59.

Para evitarlo, se ofrecía la posibilidad de presentar los textos a “consulta voluntaria”, fórmula eufemística por la que se mantuvo la censura previa de forma encubierta.

La denuncia y el secuestro de publicaciones unitarias se juzgó una medida extrema que, sin embargo, asomó con profusión hasta más allá de la dictadura¹⁵, de acuerdo siempre con la imprecisa (y cínica) noción de “libertad responsable” por parte del editor. Ahora bien, cada denuncia y secuestro que luego fueran absueltos ante los tribunales resultaban lesivos para la credibilidad institucional de la dictadura —se concedió a la prensa autorización para informar sobre las denuncias y secuestros de libros, como forma de advertencia y escarmiento—, por lo que para los censores era preciso atenerse a la literalidad del texto y no tanto a su posible “doble lectura”.

Si la denuncia no tenía visos de prosperar, lo normal era recibir un “silencio administrativo” por parte del MIT, obligando al editor a correr con todos los riesgos frente a cualquier conflicto ulterior con la Administración. Como afirma Fernando Larraz, los procedimientos puestos en práctica por Fraga y su equipo convirtieron la censura, antes institución guardiana de la ortodoxia nacionalcatólica, en simple instrumento de supervivencia del Régimen, o sea, “[en] un mero mecanismo represor cuya única función era participar en el mantenimiento de las estructuras de poder vigentes”¹⁶. La obsesión de sus ministros sucesores estribaba en encauzar a todos los editores hacia el uso de la “consulta voluntaria” para mantenerlos bajo control. De hecho, la situación empeoró para el MIT a medida que las autoridades judiciales sobreesían la mayor parte de las denuncias y secuestros bibliográficos, motivando a la postre un acercamiento entre Sánchez Bella y el Ministro de Justicia, Antonio María de Oriol y Urquijo. La situación de impotencia se refleja a las claras en la correspondencia interministerial:

[...] estimo conveniente poner en tu conocimiento que nuevamente se han producido resoluciones [...] que nos producen seria inquite-

15 Carme Molinero y Pere Isàs, *La anatomía del franquismo. De la supervivencia a la agonía, 1945-1977*, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 90-91.

16 Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Gijón, Trea, 2014, p. 76.

tud, tanto a mí como a mis colaboradores, unido ello a cierta confusión sobre el procedimiento para impedir con la mayor eficacia y efectividad la difusión de aquellos libros que consideramos socialmente peligrosos o incursos, en su contexto, en la figura delictiva de nuestro ordenamiento jurídico vigente. [...] Una inevitable consecuencia es la desorientación del criterio de nuestros censores, tan sistemáticamente desmentido por las autoridades judiciales. Otro aspecto muy importante, por sus posibles consecuencias, es que los libros presentados a consulta previa son censurados con nuestro criterio, mientras que los presentados en régimen de depósito acaban gozando de los amplios márgenes de los criterios judiciales. Al margen de que podamos analizar personalmente este problema, si lo consideras necesario, te anticipo los presentes datos por si te parece oportuno realizar alguna gestión o recabar la información precisa antes de nuestra propia entrevista [...]»¹⁷.

La disidencia editorial puede entenderse como el conjunto de empresas editoriales cuya actividad principal era servir de plataforma para difundir ideas que cuestionasen los dictados ideológicos y políticos de la dictadura, bajo el impulso de intelectuales próximos fundamentalmente a la universidad y los sectores más progresistas de la Iglesia. Estas empresas, surgidas de forma voluntaria por iniciativa privada, edificaron, tanto en su conjunto como cada una por separado, un proyecto pedagógico de naturaleza política. Se convirtieron, en suma, en espacios de libertad en tiempos de dictadura.

Ahora bien, en la mayor parte de los expedientes de textos literarios objeto de denuncia, los censores especificaron que, de haberse cursado los trámites por consulta voluntaria, el asunto no habría llegado a los tribunales. La denuncia y el secuestro, al menos en lo referido a este tipo de obras, tuvo una función eminentemente punitiva.

17 Carta de Alfredo Sánchez Bella a Antonio María de Oriol y Urquijo, Ministro de Justicia, 31-VII-1970. *AGA*, Sección Cultura, Caja 49085.

Libros Denunciados (noviembre de 1969 - diciembre de 1973)

Años	Total denuncias	Políticas	Morales
1969 (nov-dic)	2	2	0
1970	28	15	13
1971	34	25	9
1972	10	7	3
1973	17	9	8
Total	91	56	33

Cuadro 1. Según el Informe del Régimen Editorial de 10-II-1976.
AGA, Sección Cultura, Caja 84987.

Si bien el total de publicaciones unitarias denunciadas fue de noventa y una, el de las obras literarias (en sentido amplio) denunciadas por el MIT entre noviembre de 1969 y diciembre de 1973 ascendió a cuarenta y cinco; diecisiete de las cuales a cargo de autores que ejercieron como editores (al menos de facto) y veintiocho en el haber de diecinueve editoriales distintas.

Editoriales con publicaciones literarias denunciadas (nov. 1969 - dic. 1973)

Editorial	Nº de Obras	Editorial	Nº de obras
Anagrama (Barcelona)	2	Kairós (Barcelona)	1
Aymà (Barcelona)	1	Lavinia (Barcelona/Valencia)	1
Barral Editores (Barcelona)	1	Lumen (Barcelona)	2
Ediciones de Cultura Popular (Barcelona)	1	Marte (Barcelona)	1
Destino (Barcelona)	1	Mateu (Barcelona)	4
Ediciones 99 (Madrid)	2	Mensajero (Bilbao)	1
Edisven (Barcelona)	1	Planeta (Barcelona)	2
Estela (Barcelona)	1	Pòrtic (Barcelona)	1
Fundamentos (Madrid)	1	Seix Barral (Barcelona)	3
Guadiana de publicaciones (Madrid)	1	Autor/Editor	17

De esas diecinueve editoriales, cinco figuraron como “conflictivas con reiteración” en la lista negra de *Tendencias conflictivas en Cultura Popular*, que data de abril de 1972 y contenía un total de veintiuna. En concreto, figuraron en la lista negra de *Informe sobre el Libro* (noviembre de 1973) un total de treinta y cinco editoriales, como Anagrama, Aymà, Barral Editores, Destino, Estela, Fundamentos, Gadiana de Publicaciones, Lumen, Pòrtic y Seix Barral.

Editoriales citadas incluidas en *Informe sobre el Libro* del MIT, noviembre de 1973.

Anagrama (Barcelona)	Director propietario excesivamente catalanista.
Aymà (Barcelona)	Se procede a la obtención de datos sobre la misma.
Barral Editores (Barcelona)	Director propietario: D. Carlos Barral, intelectual, filocomunista. Organizador del premio “Formentor”, que es cita de intelectuales de dicha ideología.
Destino (Barcelona)	Se procede a la obtención de datos sobre la misma.
Estela (Barcelona)	Difusión de libros que, sin ser denegados, difunden ideas sociológicas de matiz marxista y subversivo.
Fundamentos (Madrid)	Presidente: Juana Ibáñez Ajuria, que es consejero-delegado. Secretario y vocal: sus hijos José Antonio y María del Carmen Serrallen Ibáñez.
Gadiana de Publicaciones (Madrid)	Director: Ignacio Camuñas (ligado en sus tiempos a Edicusa). Colaboradores: Tierno Galván, Ruiz Giménez, Jiménez de Parga. Línea marcadamente Antirrégimen.
Lumen (Barcelona)	Se procede a la obtención de datos sobre la misma.
Pòrtic (Barcelona)	Se procede a la obtención de datos sobre la misma.
Seix Barral (Barcelona)	Director literario, el anterior [Carlos Barral]. Ligada a Einaudi y a editorial Mortiz de México, que editan obras que en España no les permiten publicar a esta editorial, ni tampoco a Barral. Colaboran los Goytisolo y otros (Caballero Bonald, Buero Vallejo, García Hortelano, etc.), opuestos al Régimen.

Información contenida en dicho informe, AGA, Sección Cultura, caja 84987.

3. LIBROS DENUNCIADOS: NARRATIVA, TEATRO Y POESÍA. ANÁLISIS DE LOS EXPEDIENTES

La primera novela denunciada bajo el mandato de Alfredo Sánchez Bella fue *El incendio y las vísperas*, de la argentina Beatriz Guido, presentada por Planeta (colección “Autores españoles e hispanoamericanos”) el 8 de enero de 1970. Según el censor Gómez Nisa, en la narración podía apreciarse “un profundo odio y desprecio a Perón y a su Partido Justicialista”¹⁸. No hay que olvidar la valiosa ayuda prestada por Perón al Régimen de Franco durante los años duros del aislamiento internacional, tras la derrota de las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial¹⁹. Fue un aliado en su momento y había que defenderlo. Y aunque en principio la obra se consideró publicable, fue denunciada al TOP dos días más tarde, organismo que optó por no incoar el sumario por no darse figura delictiva en España. Por su parte, Seix Barral entregó el 27 de enero *Las tribulaciones del estudiante Törless, opera prima* del escritor austríaco Robert Musil (publicada originalmente en 1906). Naturalmente, los expedientes de censura se afanaron en destacar la existencia de una relación homosexual a lo largo de la obra, aunque su descripción no fuera “ni obscena ni pornográfica”, ni tampoco se apreciara apología de la homosexualidad sino, por el contrario, una condena de la misma. Así, en un principio se pensó aplicar el silencio administrativo, pero finalmente la denunciaron al Juzgado Especial de Prensa de Madrid el 29 de enero de 1970, quien estimó que no existía delito para enjuiciarla²⁰. En cuanto a *El sadismo de nuestra infancia*, de Terenci Moix (seudónimo de Ramón Moix Meseguer), prologada por Rafael Alberti desde el exilio, se trataba a grandes rasgos de un ensayo novelado que dibujaba el retrato literario de una generación. Fue presentada a depósito por Kairós el 16 de marzo de 1970. Para los censores, el principal problema estribaba en la feroz crítica del sistema educativo franquista durante la posguerra y de los supuestos “Treinta años de paz” cumplidos en abril de 1969, por lo que fue denunciada cuatro días más tarde al TOP.

18 AGA, Sección Cultura, Exp 178-70.

19 Véase al respecto Raanan Rein, *La salvación de una dictadura: Alianza Franco-Perón 1946-1955*, Madrid, CSIC, 1995.

20 AGA, Sección Cultura, Exp. 841-70.

Se estimó el 14 de abril que no existía figura delictiva, remitiendo el caso al Juzgado de Barcelona, que acabó con la libre absolución²¹.

La literatura en catalán también se vio afectada. *Un amor fora ciutat*, de Manuel de Pedrolo Molina, fue presentada por Aymà²² (colección “Tròpics”) a depósito el 16 de abril de 1970. La censura la consideró “atentatoria contra la moral pública” por su erotismo pero, sobre todo, por el tratamiento exculpatorio de la homosexualidad; todo ello agravado, paradójicamente, por la excelente calidad literaria de la obra²³, de ahí la denuncia. El 30 de mayo de 1970, el TOP dictó auto de procesamiento contra el autor por delito de escándalo público, ordenándose el secuestro judicial. El juicio a puerta cerrada tuvo lugar en marzo de 1972, con veredicto absolutorio²⁴. El libro no pudo circular hasta catorce años más tarde.

Entre septiembre y octubre de 1970, la editorial Mateu²⁵ sufrió dos denuncias por parte del MIT contra dos de sus publicaciones eróticas (colección “Filtraciones”): *El instante de la dicha* y *Erotika Biblion*. La

21 AGA, Sección Cultura, Exp. 2870-70.

22 Aymà fue una editorial catalana fundada en 1942 por dos antiguos funcionarios de la Generalitat de Catalunya durante la República, Jaume Aymà i Ayala y su hijo Jaume Aymà i Mayol. Pionera en publicar libros en catalán, en 1962, el empresario y promotor cultural Joan Baptista Cendrós i Carbonell adquirió la editorial Aymà, incorporando poco después los fondos de Proa —que repatrió desde Perpiñán—, bajo la dirección del poeta, dramaturgo y antiguo exiliado Joan Oliver i Sallarès. Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 316-318; Elena M. Carné, “Jordi Arbonès, traductor d’Aymà/Proa (1966-1999), en VV. AA., *La traducció i el món editorial de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, Lleida, Punctum & Trilcat, 2012, pp. 229-242.

23 Como afirma Lidwina M. van den Hout (“La censura y el caso de Manuel de Pedrolo. Las novelas ‘perdidas’”, *Represura*, 4, octubre de 2007, http://www.represura.es/represura_4_octubre_2007_articulo1.html [consultado el 10-12-2017]), resulta paradójico que la calidad literaria del autor fuera un factor favorable a la denuncia. Véase también <http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/censura.pdf>.

24 AGA, Sección Cultura, Exp. 3960-70.

25 Fundada en 1944, en Barcelona, por el escritor Francisco Fernández Mateu (1916-1992), de la que fue director y propietario hasta su cierre en 1973. Alternó literatura infantil y juvenil, literatura de quiosco y publicaciones por fascículos con la publicación de novela y ensayística de mayor calidad. Su fondo documental puede consultarse en la Universidad de Barcelona, <http://crai.ub.edu/ca/recursos-d-informacio/patrimoni-bibliografic/colleccions-tematiques/ct-editorial-mateu> [consultado el 09-11-2017]

pornografía en la Biblia y en la Antigüedad. La primera fue entregada el 17 de septiembre. Se trataba de una antología de fragmentos de corte erótico de una serie de autores decimonónicos²⁶. Según la censura, “[...] como el mismo título buscado al libro propende, ha de obtenerse la consecuencia de que la intención el editor es comerciar con la morbosidad sexual del probable lector, al que se le busca en una edición barata [...]”²⁷. Fue denunciado al Juez Especial de Prensa de Madrid por escándalo público, y remitido más tarde al Juzgado Territorial de Barcelona, el 9 de octubre de 1970. Por otra parte, *Erotika Biblion. La pornografía en la Biblia y en la Antigüedad*, de Honoré Gabriel Riquetti, conde de Mirabeau (1749-1791), se depositó el 28 de septiembre. Para los censores, no era sólo una obra pornográfica sino también una burla de la Biblia y de toda la tradición cristiana, por lo que fue automáticamente denunciada, al igual que la anterior. La editorial optó finalmente por anular ambos depósitos²⁸.

Tampoco se libró la literatura de quiosco, con obras como *El retorno de Coplan*, de Paul Kenny (seudónimo conjunto de los belgas Gaston Van den Panhuysse y Jean Libert), presentada a depósito por *Edisven* (colección “Espionaje”) el 16 de noviembre de 1970. Se trataba de una novela del agente secreto ficticio Francis Coplan (Agente FX-18), muy popular dentro del subgénero de espías durante aquellos años. En esta novela, una agente femenina obtenía información secreta desplegando toda su sensualidad. Ya había pasado por consulta voluntaria en enero de 1969, si bien sin tener en cuenta todas las tachaduras indicadas por la censura. De modo que el Ministerio la consideró “Obra impregnada de erotismo, licencias sexuales inadmisibles e incluso escandalosas para el público lector al que va destinada, ya que es obra popular y de bajo precio”. El 18 de noviembre fue denunciada al Juzgado Especial de Prensa de Madrid con secuestro previo administrativo, remitiéndose al de Barcelona²⁹.

26 Textos de los escritores franceses: Emile Zola (1840-1902), Guy de Maupassant (1850-1893), Théophile Gautier (1811-1872), Gustave Flaubert (1821-1880), Paul Bourget (1852-1935), Marcel Prévost (1862-1941), Henry Murger (1822-1861), Catulle Mendès (1842-1909), André Theuriet y del poeta Pierre Louys (1870-1925); el italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938) y el ruso León Tolstoi (1828-1910).

27 AGA, Sección Cultura, Exp. 9599-70.

28 AGA, Sección Cultura, Exp. 9883-70.

29 AGA, Sección Cultura, Exp. 70-11567-70.

En noviembre de 1970, Luis Cantero Moles (1943-2012)³⁰ presentó a depósito directo nada menos que cuatro novelas de su autoría: *Narraciones de color turquesa*, *Una deliciosa inmoral*, *El salto* y *Un maldito pueblo del sur*, todas ellas caracterizadas por su erotismo e irreverencia, amén de secuestradas y denunciadas de forma sistemática al Tribunal Especial de Prensa de Madrid el 28 de noviembre de 1970 (salvo *Un maldito pueblo del sur*, demorada hasta el 7 de diciembre de 1970), que se inhibió en favor del de Barcelona, decretándose el auto de procesamiento contra el autor por cada una de las obras, siendo al parecer *El salto* la que resultó peor parada. Según apareció en *La Vanguardia española* a raíz del secuestro de otro de sus libros, *Los españoles y sus ritos sexuales*, “[...] en 1970 tuvo otro juicio por el contenido de *El salto*. Cantero fue condenado y los ejemplares de la obra fueron quemados junto al cauce del Llobregat. *El salto* acabó a lo *Fahrenheit*, ha apuntado Cantero después de comunicarme que todavía recuerda la columna de humo”³¹.

El 30 de noviembre de 1970, Guadiana de Publicaciones entregó *Celibertia Show*, del periodista y escritor Luis Carandell Robuste, integrado por una selección de los mejores artículos aparecidos en la sección homónima de *Triunfo* —nacida a mediados 1968—, que él mismo dirigía, desde mediados de 1968. El nivel de crítica tan demoledor hacia el Régimen dejó sorprendidos a los propios censores, a los que les costaba creer que aquella selección hubiera sido previamente autorizada por la Dirección General de Prensa. Dosificados en una revista quincenal, los pequeños artículos parecían prácticamente inofensivos, pero recopilados en un libro cobraban todo su sentido, constituyendo, en suma, una condena del Régimen en toda su extensión, presentándolo como algo anacrónico y hasta ridículo. La lógica dictaba que el MIT dejara el asunto correr, pero la superioridad ordenó proceder con el máximo rigor, arremetiendo judicial y administrativamente tanto contra la obra como contra la editorial. De ese modo, se cursó denuncia al Juez Especial de Prensa de Madrid, con notificación al Fiscal de la Audiencia Territorial; se ordenó la apertura de un expediente administrativo de sanción a la editorial Guadiana, y se

30 Escritor y periodista granadino que durante la Transición se convirtió en pionero del reportaje “provocación” desde las páginas de la revista *Interviú*.

31 Martín Anglada, “Los ritos del sexo, al borde de la quema”, *La Vanguardia Española*, 22-III-1975.

eliminó al director de la editorial —por medio del INLE— del grupo de editores integrantes de un viaje de promoción bibliográfica (planificado como “Misión de Editores Españoles al Área del Caribe”). Sin embargo, el fiscal informó de que no había base legal para proceder al secuestro y, por si fuera poco, ya había anunciada una segunda edición de la obra. El propio Almirante Carrero Blanco quedó perplejo ante la publicación del libro y mostró su preocupación: “Acaba de aparecer el libro *Celtiberia Show* (...) extrañando singularmente que: 1) hayan aparecido [esos artículos] en la mencionada revista; y 2) Se haya autorizado la publicación del libro, en la forma en que está redactado. Se mezcla la irreverencia con la crítica malsana. Puesto a la venta, está teniendo gran aceptación entre la juventud, especialmente la universitaria”. El MIT tuvo que responderle que la denuncia no había prosperado y se habían archivado las actuaciones³². Las ventas fueron tan elevadas que Guadiana presentó un total de 16 ediciones hasta 1972, todas ellas resueltas bajo silencio administrativo. Incluso hubo una continuación, *Celtiberia Bis*, presentada por vez primera en abril de 1972, a la que también se aplicó la misma fórmula del silencio.

En febrero de 1971 fue entregada a depósito la *Crónica sentimental de España*, de Manuel Vázquez Montalbán, impresa por *Lumen* (colección “Palabra y gente”) ³³. Se trataba de una edición recopilatoria y ampliada de los cinco reportajes aparecidos en *Triunfo* bajo el mismo título, entre septiembre y octubre de 1970, los mismos que habían marcado claramente un antes y un después en lo publicado durante el franquismo. Escrito con la carga de ironía, de crítica y de sarcasmo que caracterizarían la trayectoria de Vázquez Montalbán, la divulgación en prensa de los cinco reportajes no supuso ningún problema. Sin embargo, al presentarse como un volumen unitario, la crítica sociopolítica hacia el Régimen aparecía perfectamente articulada. Y si bien el primer censor que la examinó la consideró tolerable³⁴, la Superioridad optó por su denuncia, consideran-

32 AGA, Sección Cultura, Exp. 12192-70.

33 Lumen había sido una editorial franquista de textos confesionales desde 1939, siendo renovada y transformada en una editorial literaria de vanguardia desde mediados de los sesenta por la joven Esther Tusquets, sobrina del sacerdote fundador Juan Tusquets. Véase Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1930-2010*, Barcelona, Crítica, 2010.

34 AGA, Sección Cultura, Exp. 1952-71.

do que “se utiliza una crítica mordiente, demoledora, que atenta en definitiva contra los principios y normas tradicionales de nuestra sociedad, afectando igualmente a la administración pública e instituciones en sus realizaciones. Por todo ello se estima nociva la difusión y se propone que sea denunciada a la autoridad judicial”. Así las cosas, llegó al Tribunal Especial de Prensa de Madrid, quien a su vez lo remitiría al de Barcelona, decretándose finalmente el sobreseimiento del sumario, tal y como era de esperar, a causa del origen periodístico de los artículos.

También acabó secuestrada la segunda edición de *Los españoles*, del ya citado Luis Carandell Robuste, presentada por *Estela* en mayo de 1971 (colección “Estela popular”). Publicada previamente por *Ediciones de Cultura Popular* en abril de 1968, sin mayores problemas, pues aunque la censura calificó a Carandell de inconformista y reformista respecto a las tradiciones de nuestro país, no apreció referencias políticas apreciables³⁵, la segunda edición contenía diferencias de calado, como la inclusión de un prólogo de Ignasi Riera (al que el MIT no otorgó ninguna importancia) y cambios en el diseño de la portada: una mujer disfrazada de celtíbera, con los mismos colores de la enseña nacional y con la propia bandera española como telón de fondo. De ahí que el MIT denunciara la obra por desprecio a la bandera, si bien el Tribunal de Orden Público terminó sobreseyendo el caso³⁶. En cuanto a *Si usted no hace regalos le asesinarán*, de Vicente Verdú, con prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, fue presentada por *Anagrama* en mayo de 1971 (colección “Serie informal”). Se trataba de un libro vanguardista, de estética psicodélica, y de un humor casi subliminal, además del debut de su autor en la república de las letras. Según el mismo Verdú,

aquella primera obra surgió de modo tan imprevisto que fue realizada en el reverso de los tarjetones de una boda sin realizar y cuyas participaciones sirvieron como soporte para expresar, mediante palabras y grafismos, algunas impresiones sobre el bien y el mal, el amor, la rutina y la revolución. Como consecuencia, pero sorprendentemente, los ejemplares fueron secuestrados y de forma tan imperativa que los policías vinieron a retirarlos a la caseta de la Feria,

35 AGA, Sección Cultura, Ex. 3161-68.

36 AGA, Sección Cultura, Exp. 5496-71.

ante mi presencia y mi pavor. Se trataba del primer libro y a sólo tres días de su nacimiento lo veía morir. ¿Para siempre? Esto pensamos entonces tanto Herralde como yo³⁷.

No obstante, la censura captó la crítica política implícita, aunque hubo diversidad de opiniones en el MIT. Mientras para los censores era un “engendro” fruto de dos autores “esquizofrénicos” y recomendaba el silencio administrativo, la Superioridad consideró su contenido una burla al Régimen y sus instituciones, por lo que ordenó su denuncia al Juez Especial de Prensa de Madrid. Lo habían desglosado hasta un nivel que ni el propio autor, ni el prologuista, ni menos aún el editor, pudieron imaginar:

Los secuestradores no dieron nunca razones ni nosotros logramos conocerlas. Tres o cuatro cartulinas aludían a la subversión civil, al desacato judicial o a la irreverencia, pero de modo tan sutil que incluso para mi gusto resultaban ambiguas. La ambigüedad, sin embargo, como era esperable, inducía al recelo y de ahí a la intervención policial³⁸.

El caso, finalmente, resultó sobreesido, pero el impacto psicológico sufrido por Verdú fue considerable³⁹.

Obviamente, junto a obras eminentemente literarias también hubo ensayos críticos que se vieron afectados. El 24 de abril de 1971, la editorial Pòrtic presentó *La generació literària dels 70. 25 escriptors nascuts entre 1939-1940*, de Oriol Pi de Cabanyes y Guillem-Jordi Graells (colección “Llibre de buitxaca”), antología de entrevistas a una serie de veinticinco jóvenes escritores catalanes acerca de sus preferencias culturales, ideológicas, sociales y políticas. El Fiscal del Tribunal Supremo juzgó que, a pesar

37 En “Vicente Verdú: Contra los géneros”, *El Cultural. Revista de actualidad*, sección Letras, 03-IV-2008.

38 *Ibidem*.

39 “[...] Con la frustración del libro encarcelado, pasé ocho meses, hasta febrero de 1972, en que gracias a Gregorio Peces Barba lo indultaron. Para entonces, no obstante, ¿quién se animaba a relanzarlo con ilusión? Ni era un libro al uso, ni parecía suficiente propaganda el secuestro usual, y silencioso en un autor novel. No volví a publicar hasta 1974 [...]”. *Ibidem*.

de estar escrito en catalán (y por ende restringido al gran público por razones idiomáticas), el volumen atacaba los principios del Movimiento Nacional, ensalzaba el marxismo de forma encubierta y enaltecía el Sindicato Democrático de Estudiantes (declarado ilegal), por lo que fue denunciada al TOP el 28 de abril de 1971⁴⁰. No obstante, en diciembre de 1972 se declaró que no había lugar al procesamiento de los autores, aun sin declaración expresa sobre el destino de la obra, que a la postre pudo circular a partir de marzo de 1976. Por otra parte, *Literatura y arte nuevo en Cuba* fue presentado el 21 de mayo de 1971 por *Estela*. Recogía muchas de las intervenciones en el Congreso Cultural de La Habana de Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Julio Cortázar y Miguel Barnet entre otros. Los censores lo consideraron un libro desaconsejable desde el punto de vista político y recomendaron aplicar el silencio administrativo. El Fiscal del Tribunal Supremo lo tachó, sin embargo, de “obra de marcado carácter comunista”, y determinó que incurría en el artículo 165 bis d) del Código Penal y en la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo. En buena lógica, fue denunciada al TOP el 27 de mayo de 1971, y se procesó a Ramón Ribó Martí, gerente de la editorial, el 16 de noviembre de 1971⁴¹.

Durante los últimos meses de 1971, se vieron afectadas otras cuatro novelas. *De las armas a Montemolín*, de Gabriel G. Badell, fue presentada por *Ediciones Destino* (colección “Áncora y delfín”) el 30 de octubre de 1971. Según el MIT, era “extremadamente nociva desde un punto de vista moral y religioso, sin excluir el político, [...] con un matiz contrario a la moralidad y a las buenas costumbres” que incurría en delitos tales como blasfemia y escándalo público (según los artículos 239, 431 y 432 del Código Penal)⁴². Fue denunciada el 6 de noviembre de 1971 al Tribunal Especial de Prensa de Madrid, quien lo remitió al de Barcelona, decretándose el secuestro de la obra y una fianza para el autor de cien mil pesetas. Finalmente, en junio de 1972, Badell quedó absuelto y se levantó el secuestro de la obra.

En segundo lugar, *La traición de Rita Hayworth*, del argentino Manuel Puig, fue inicialmente presentada a consulta voluntaria en junio de 1966

40 AGA, Sección Cultura, Exp. 71-04164-71.

41 AGA, Sección Cultura, Exp. 5172-71.

42 AGA, Sección Cultura, Exp. 10455-71.

por Seix y Barral. Había quedado finalista para el “Premio Biblioteca Breve 1965”, pero la censura la denegó por representar “delitos contra la honestidad”. Sin embargo, el 11 de noviembre de 1971 la editorial la entregó a depósito, dentro de la colección “Nueva Narrativa Hispánica”. Según la censura, “moralmente es inaceptable este novelucho de tres al cuarto”, toda vez que “rezuma mal gusto, abundando de manera reiterada las expresiones obscenas, de mal gusto, descripciones de homosexuales y toda clase de atrevimientos morales entre jóvenes de distinto sexo”⁴³. Denunciada por escándalo público e infracción grave contra la moral al Juez Especial de Prensa de Madrid, este la remitió al de Barcelona.

Los dos volúmenes de *Condenados a vivir*, de José María Gironella (novela galardonada con el Premio Planeta de 1971), se presentaron el 24 de noviembre de 1971 (colección “Autores españoles e hispanoamericanos”). Los censores que la examinaron (especialistas jurídicos y militares) la identificaron como una crítica contra las estructuras sociales y políticas del Régimen, además de ligeramente antimilitarista, aunque no apreciaron que incurriera en ningún delito, permitiendo, en suma, que circulase bajo silencio administrativo. Fue la denuncia en prensa de Blas Piñar⁴⁴ lo que motivó posteriormente que elevaran la obra al TOP, “por si encontrara en el texto figura de delito”, sin que prosperase.

La editorial Lumen también presentó *Salomé*, de Oscar Wilde, tragedia con ilustraciones de Aubrey Beardsley, el 3 de diciembre de 1971 (colección “Palabra Menor”). Para los censores, el contenido literario resultaba aceptable en general, no así la parte gráfica, que calificaron de “alto erotismo que rebasaba los límites tolerables”. El texto incurría en el delito de escándalo público y fue elevado al Tribunal Especial de Prensa de Madrid el 9 de diciembre de 1971⁴⁵.

El trabajo. Conversaciones con Daniel Odier traducía una larga entrevista concedida por William Burroughs a Daniel Odier para la célebre revista norteamericana *Evergreen*. Entregada a depósito el 2 de enero de 1972 por la editorial Mateu (colección “Maldoror”), los censores consideraron el texto, a grandes rasgos, como farragoso y cargado de tonterías; y aunque se hacía alguna alusión al consumo de drogas y a España como

43 AGA, Sección Cultura, Exp. 4058-66.

44 “Don Blas Piñar denuncia actos subversivos”, *Ya*, Madrid, 27-I-1972.

45 AGA, Sección Cultura, Exp. 11861-71.

país represivo, lo realmente grave eran las opiniones del escritor en contra de los conceptos de familia y de nación, atentatorios contra la Ley de Principios del Movimiento Nacional y el Fuero de los Españoles. Por dicho motivo, se la denunció el 3 de febrero de 1972 al Tribunal Especial de Prensa de Madrid⁴⁶.

La Señorita B, de Ramón Nieto, fue presentada el 4 de febrero de 1972 por Seix Barral (colección “Nueva narrativa hispánica”). En principio, se la etiquetó como una historia difícil de entender, si bien “el conjunto del libro es subversivo, rojo y calumnioso para los Guardias y sus Oficiales”, mientras que un segundo informe jurídico especificaría que, al localizarse la trama en España, se incurría en un grave delito de propaganda ilegal. Todo ello se agravó por el hecho de que el MIT sobrepasara los plazos para dictaminar, cosa que Seix Barral interpretó como silencio administrativo, procediendo sin más a su distribución. La novela acabó en el TOP el 10 de febrero de 1972 y se ordenó su secuestro, de modo que la editorial solicitó la destrucción voluntaria de la edición, ejecutada en la propia sede de Barcelona bajo supervisión de funcionarios del MIT⁴⁷. Como resultado, Nieto hubo de reescribirla siguiendo a pies puntillas las indicaciones de la censura. Se publicó como *La Señorita* en abril de 1974 por consulta voluntaria. Es interesante señalar la existencia de una edición de 2004 que recuperó tanto el título como el texto original⁴⁸.

Humor viene de humo, del periodista navarro Moncho Goicoechea (seudónimo de Ramón López Goicoechea, 1936-1999), fue entregada por *Fundamentos* en febrero de 1972 (colección “Arte, serie humor”). Florilegio de chistes y textos previamente publicados en el diario *Madrid*, se articulaba en 20 apartados o capítulos, siendo el primero, “Para un diccionario político”, el que molestó especialmente a la censura, partiría de su denegación desde el principio. El informe del fiscal tampoco dejaba lugar a dudas: la obra tenía que ser denunciada por considerarla un ataque a las instituciones políticas y actividades gubernamentales a través de una figurativa humorística y alegórica. Y de nada servía —teóricamente— su previa publicación en prensa, según se explicitaba en la nota final

46 AGA, Sección Cultura, Exp. 1280-72.

47 AGA, Sección Cultura, Exp. 1490-72.

48 Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 352-353.

del informe⁴⁹. El libro fue denunciado al TOP, quien finalmente dictó su sobreseimiento, del todo esperable, dados los antecedentes descritos.

Peor suerte corrió la obra *Papipi*, del arquitecto catalanista Carlos Lladó García, publicada por él mismo y presentada a fines de marzo de 1972. Libro de humor con tintes absurdos y surrealistas en apariencia, planteado igualmente como un ensayo, fue identificado por la censura como una crítica desafortunada hacia el Régimen y muy peligrosa para la juventud, a quien parecía especialmente dirigida. El informe del fiscal desentrañaba prácticamente todas y cada una de las pullas supuestamente contenidas en el volumen de forma encubierta, violando por ello el Código Penal. Se denunció al TOP en abril de 1972, quien ordenó su secuestro. A partir de aquí, y seguramente por algún tipo de error burocrático, *Papipi* quedó inmersa en una especie de limbo judicial que el autor-editor tardó cinco años en esclarecer. Su correspondencia con los sucesivos Directores Generales del MIT revelan la determinación con que Lladó consiguió que finalmente viera la luz. El TOP había declarado el sobreseimiento del caso ya en 1972, pero sin pronunciarse sobre el secuestro hasta septiembre de 1976, entregándose finalmente a depósito nada menos que en enero de 1977, cuando, evidentemente, su valor era ya más testimonial que otra cosa⁵⁰.

La llegada al MIT del Ministro Fernando de Liñán y Zofio mantuvo la misma dinámica represiva. La novela *Las urnas* fue presentada a depósito por Pedro Baltá i Llopart como autor/editor el 1 de diciembre de 1972. Según los censores, el texto constituía una crítica inaceptable del Régimen y sus instituciones poniendo sobre la mesa que las elecciones municipales no eran más que una farsa sin garantías. Algo especialmente grave, considerando que Baltà era concejal del Ayuntamiento de Prat de Llobregat por el Tercio Gubernativo y que ya había tenido problemas a causa de publicaciones anteriores, llegando a sufrir un consejo de guerra del que salió absuelto. La obra fue denunciada al TOP el 27 de diciembre de 1972, y el caso terminó con el sobreseimiento⁵¹.

Menos suerte tuvo *Los pecados de Summers*, de Manuel Summers: presentada por Ediciones 99 el 23 de abril de 1973 (colección “Serie hu-

49 AGA, Sección Cultura, Exp. 1691-72.

50 AGA, Sección Cultura, Exp. 3906-72.

51 AGA, Sección Cultura, Exp. 14910-72.

mor”), padeció un proceso judicial largo y complicado. La censura consideró en principio que “los chistes y dibujos que se reproducen en este volumen carecen de motivos censurables”, si bien el criterio general obligó a aplicar la fórmula del silencio administrativo. Al entregarse la segunda edición, a fines de mayo de 1973, fue denunciada al TOP, quizás con la mediación previa de algún particular, aunque el expediente de la obra no aclara nada al respecto. Se consideró entonces que su contenido ofendía a la religión católica y ridiculizaba a instituciones del régimen como las Fuerzas del Orden Público y el Ejército. Lo cierto es que hubo un largo proceso en el que el Juzgado de Orden Público número 2 inició las diligencias para luego inhibirse en abril de 1974 ante el Juzgado Especial de Prensa de Madrid, que llegaría a procesar al autor por “delito contra la religión católica”, condenándolo, en diciembre de 1975, a dos meses de arresto y seis años de inhabilitación de enseñanza pública y privada, amén de decretar la destrucción del libro en sus dos ediciones.

En cuanto a *Manifiesto español o una antología de narradores*, fue entregada por Ediciones Marte⁵² el 25 de abril de 1973 (colección “Novela y documento”). Se trataba de una extensa antología de cuentos de escritores contemporáneos a cargo del escritor y artista plástico albaceteño Antonio Beneyto. La censura identificó una serie de elementos peligrosos, tales como la homosexualidad, el erotismo, la apología del Che Guevara y el antimilitarismo, si bien el elevado precio de la obra (600 pesetas) la hacían casi inasequible para la mayoría de potenciales lectores, abogándose por el silencio administrativo. El informe jurídico determinó sin embargo que era ofensiva para las Fuerzas Armadas, atacaba a los “héroes y caídos de la guerra española” y ultrajaba a la nación, haciendo notar que todo ello se podría haber subsanado mediante consulta voluntaria. En consecuencia, cayó bajo la jurisdicción del TOP el 17 de mayo de 1973.

Por último, *El gran Octubre de 1917 i la literatura contemporania*, de György Lukács, prologado por Francesc Vallverdú, fue presentada a depósito por la editorial Lavinia⁵³ el 2 de mayo de 1973 (colección “Quaderns

52 La Editorial Marte de Barcelona se fundó en 1965, dirigida por el crítico y novelista Tomás Salvador. Gil Casado, *La novela deshumanizada española*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 455; Obituario en *ABC*, 23-VI-1984.

53 Según Xavier Serra Ladbrado, “Història social de la filosofia catalana: la filosofia al País Valencià (1880-1980)”, en Societat Catalana De Filosofia, *Actes del Primer*

Tres i Quatre”). Señalaba la Revolución Rusa de 1917 como punto de inflexión en la literatura del siglo XX y desglosaba algunos de sus rastros en determinados autores y obras. Para los censores, empero, no pasaba de ser un texto de exaltación de la violencia revolucionaria marxista-leninista que pugnaba contra los Principios del Movimiento, por lo que fue automáticamente secuestrada y denunciada al TOP el 3 de mayo de 1973, que acabó sobreseyendo el caso y alzando el secuestro el 13 de febrero de 1974.

Por lo que respecta al apartado de libros sobre teatro y teatro publicado, fueron tres los títulos denunciados. *Los reinos originarios. Teatro Hispano-Mexicano*, del escritor y diplomático mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), se entregó a depósito por Barral Editores el 3 de junio de 1971 (colección “Ediciones de bolsillo”). Estaba integrado por dos piezas teatrales: “Todos los gatos son pardos” y “El tuerto es el rey”. La primera versaba sobre la conquista de México por Hernán Cortés; la segunda giraba en torno a una relación adúltera e incestuosa entre una señora y su criado, que resulta ser su hermano; para más inri, ambos son ciegos. Los censores encontraron el libro desagradable y bastante inmoral, pero se decantaron por el silencio administrativo. Para el Fiscal, sin embargo, la obra incurría en antiespañolismo y delito de ultrajes a nuestra nación (artículo 123 del Código Penal), aun siendo consciente de la dificultad para probarlo. De todas formas, se denunció al TOP el 7 de junio de 1971, que decidió archivar las actuaciones, para decepción del MIT.

En segundo lugar, *Historia el teatro español II. Siglo XX*, del dramaturgo, historiador y crítico literario valenciano Francisco Ruiz Ramón (1930-2015), fue presentada a depósito por Alianza Editorial (colección “El libro de bolsillo”). En este segundo volumen de su obra más conocida, el propio autor traza un panorama de la dramaturgia hispana desde Benavente hasta 1970. El problema, según la censura, era la valoración positiva que hacía del teatro comprometido, de denuncia social y revolucionario, así como la exaltación de figuras tales como Rafael Alberti, Miguel Hernán-

Congrés Català de Filosofia, Barcelona, 2011, pp. 956-967, se trataba de una editorial valenciana vinculada al Departamento de Lógica de la Universidad de Valencia, aunque en su pie de imprenta figurase Barcelona como estrategia para burlar los rigores de la delegación provincial del MIT, que impedía publicar en catalán y valenciano fuera de Cataluña.

dez, Max Aub o García Lorca. A juicio del Fiscal, la obra abundaba en “un notable parcialismo, resaltando a los autores que no cuadran dentro de las directrices políticas del Régimen”, por lo que fue denunciada al TOP el 11 de octubre de 1971⁵⁴. Por último, *Teatro II* (“*En Blanco y Negro*” y “*Sospecha*”), del periodista y abogado riojano Rafael Torroba Ochoa, fue editada por el propio autor y presentada a depósito el 28 de octubre de 1971. Compuesta por dos obras teatrales “de escasa calidad y estilo dentro del género” según los censores, fue “*En Blanco y Negro*” —la primera de ellas— la que más incomodó al MIT, por ser “una farsa grotesca y ofensiva, demagógica y subversiva, propia de un inconsciente”; además de “gravemente ofensiva para el Ejército y las Leyes Fundamentales”. En ella, el diablo juzga las vidas de un obrero anarquista, un funcionario corrupto y un general inmoral, para finalmente condenar al infierno al militar⁵⁵. Fue denunciada al Tribunal Especial de Prensa de Madrid el 30 de octubre de 1971, ordenándose el secuestro administrativo a la Delegación de Logroño. No obstante, fue el TOP quien se hizo cargo, decretando el sobreseimiento para el autor pero sin resolver el secuestro.

Por lo que atañe a la poesía, se denunciaron un total de nueve publicaciones. La primera, *Poemas*, de Mao Tse-Tung, con notas y comentarios de Chou Chen-Fu, entregada por *Editorial Mateu* (colección “Universales”) el 27 de octubre de 1970. En principio, los censores no percibieron excesivo problema en aceptarla. Sin embargo, para los juristas del MIT, la obra —que ya había sido denegada a Ayuso con anterioridad— debía prohibirse, no tanto por el contenido, sino por la personalidad del autor y la intencionalidad de la editorial: “Políticamente no debe permitirse su difusión. Lo contrario, y como hecho consumado, significaría una escalada en la publicación de libros de marcado matiz ideológico marxista”. Asimismo, desde un plano jurídico suponía propaganda del comunismo e incurría en la Ley de Orden Público⁵⁶, por lo que desembocó en el TOP el 7 de noviembre de 1970.

El poemario *Este hombre que se mira*, de Juan Stolle, editado por su autor, se presentó a depósito el 4 de mayo de 1971. La censura lo calificó escuetamente de “verso súper moderno en fondo y forma, lo que equivale

54 AGA, Sección Cultura, Exp. 9350-71.

55 AGA, Sección Cultura, Exp. 10351-71.

56 AGA, Sección Cultura, Exp. 11121-70.

a súper ininteligible”, donde el pesimismo era la nota dominante, más allá de “alguna pincelada subida de color”. Fue secuestrado y denunciado al TOP el 10 de mayo de 1971⁵⁷.

Antología de 100 sonetos, de Bernardo González Ramos, entregado a depósito el 26 de mayo de 1971, fue secuestrado y denunciado al TOP el 14 de junio de 1971 por mantener “una tónica general de resentimiento contra el Régimen”⁵⁸, si bien el Juzgado estimó archivar las actuaciones y levantar el secuestro.

El *Código versificado del honor, la dignidad y la honra*, del abogado Ulpiano Rosendo García y Domínguez, fue entregado a depósito por su firmante el 18 de septiembre de 1971. El censor Francisco Fernández Jardón, juez municipal, descubrió con cierto estupor que la obra “versificaba” entre otras cosas distintos conceptos y artículos del Código Penal, intercalando acusaciones relativas a anécdotas personales acontecidas con algún tribunal, juez y fiscal, aunque sin citar expresamente ningún nombre⁵⁹. Al tomar aquello como un disparate ininteligible, apostó por su autorización, como una “Pretensión descabellada del autor, no muy en sus cabales”. Informes jurídicos posteriores determinaron que la obra resultaba ofensiva para la Magistratura y la Fiscalía, por lo que fue denunciada al TOP el 11 de octubre de 1971. Las actuaciones remitidas al Tribunal Especial de Prensa de Madrid, que sobreseyó el caso, ordenando a su vez su remisión a la Jurisdicción Municipal, que por sentencia de 31 de mayo de 1972 absolvió libremente al autor/editor inculpado. Lo anecdótico del asunto es que el autor se hizo con los informes confidenciales del sumario, lo que inició una serie de impugnaciones y reclamaciones contra el MIT y especialmente contra el censor Fernández Jardón, exigiendo la apertura de un expediente disciplinario. Su última reclamación (fecha el 17 de mayo de 1973) consistió en solicitar 1164294 pesetas al Ministro en concepto de indemnización por daños y perjuicios materiales y morales⁶⁰. Evidentemente, nada de esto prosperó.

57 AGA, Sección Cultura, Exp. 4707-71.

58 AGA, Sección Cultura, Exp. 5993-71.

59 “Un Juez que residía en Madrid / Y al Juzgado iba cuando le daba la gana, / Los pleitos le molestaban, / Fallando en un caso Señor, / La Justicia no me daba / Porque a él no le daba la gana, / Y eso sucedió cuando empecé / La abogacía a ejercer [...]”.

60 AGA, Sección Cultura, Exp. 8912-71

D'amors, d'enyors i d'altres coses (Premi Màrius Torres, Lleida 1971), de la escritora catalana Zoraida Burgos i Matheu y prologado por Juan Colominas, fue entregado a depósito el 8 de noviembre de 1971 por Sicoris Club. En definitiva, el MIT determinó que el libro contenía una clara intencionalidad política: “Postura catalanista difícilmente aceptable, publicidad de obras políticas negativas, espíritu negativo y disolvente, espíritu revolucionario en general e incluso ataques velados a nuestras instituciones”. Por otra parte, la entidad denominada Sicoris Club no figuraba en el registro oficial de empresas editoriales. Por todo ello fue denunciada al TOP el 11 de noviembre de 1971.

La obra *Juan Pueblo*, del poeta y escultor pacense Luis Álvarez Lencero (1923-1983), fue propuesta inicialmente por ZYX a consulta voluntaria el 3 de agosto de 1967. En aquel momento la censura estimó que eran poemas apasionados muy en la línea de Miguel Hernández, muchos de ellos de apariencia cristiana pero que, tomados en conjunto, adquirirían un “matiz marxistoides”, a lo que había que sumar los conflictos con el MIT que ya acumulaba la editorial ZYX. En definitiva, se propuso su autorización previa eliminación de cinco de los poemas más conflictivos. Pero la editorial no llegó a publicarlo. Sin embargo, el 30 de junio de 1971, el libro fue entregado a depósito por el propio autor, algo que molestó especialmente al MIT por no haberse tenido en cuenta las tachaduras exigidas. Así las cosas, la obra fue denunciada al TOP el 2 de julio de 1971 y se abrió un expediente sancionador al autor/editor. Según el pliego de cargos de la delegación del MIT en Badajoz, contenía “pasajes que se consideran exaltadores de la subversión contra el orden constituido y propugnadores de la lucha de clases”, al que el propio Álvarez Lencero respondió negándolo todo. Incluso Gerardo Diego, poeta y académico de La Española, intentó mediar por carta (fecha del 23 de noviembre de 1971) ante Enrique Thomas de Carranza para que se permitiera destinar los ejemplares a la exportación⁶¹. Finalmente, el TOP decidió archivar la causa.

Pero el caso más grave con diferencia fue el relacionado con *Poemas en carne viva*, de los santanderinos Isaac Manuel Cuende (1930-2015) y Jesús Gutiérrez Diego (1944-), entregado el 31 de julio de 1971. El texto tenía un fuerte componente antibelicista y de reivindicación social,

61 AGA, Sección Cultura. Exp. 10694-71.

pero fue fundamentalmente el poema “Predicción mágica” el que disparó las alarmas del MIT, al interpretarlo como injurioso contra la Guardia Civil: “Tiempo llegará, / tras tiempo, / que sin verde uniforme, / pistola al cinto, / y eso en la testa, / sólo quedará de vos la bestia, / y en día de fiesta / os sorprenderá la muerte”. Fue denunciado al TOP el 3 de agosto de 1971⁶². El caso, sin embargo, terminó juzgado por la justicia militar, en dos consejos de guerra sucesivos, por el presunto delito de “INJURIAS A LOS EJERCITOS O INSTITUCIONES, ARMAS, CLASES O CUERPOS DETERMINADOS DE LOS MISMOS”. El primer consejo se celebró en Santander el 13 de julio de 1972: Cuende fue absuelto y Gutiérrez Diego condenado a un año y seis meses de prisión. El abogado recurrió por defecto de forma, siendo anulado este Consejo de Guerra y celebrándose otro el 28 de febrero de 1973 con idéntico resultado: absolución para Cuende y pena de un año y seis meses para Gutiérrez Diego. La gracia del indulto se concedió en la mitad de la pena, sin afectar a las accesorias de suspensión de cargo público, profesión, oficio y derecho de sufragio⁶³.

Casa de empeños y otros poemas, de Emilio de Cos Pérez y J. Ignacio Vara, fue presentado a depósito por sus propios autores el 9 de marzo de 1973. La censura lo consideró “un exabrupto, un libelo, pleno de injurias y ofensas al Régimen” que atentaba contra la Ley de Orden Público, por lo que fue denunciada al TOP el 17 de marzo de 1973⁶⁴, que optó por el sobreseimiento del caso.

El 10 de junio de 1972, la editorial Mensajero del Corazón de Jesús (Bilbao) entregó a depósito *Zorion baten zainak (Raíces de una felicidad)*, del navarro Gorka Trintxerpe (seudónimo del escritor, abogado y nacionalista vasco Patxi Zabaleta), un libro de poemas que, a juicio de los censores, entraba en pugna con las instituciones del Régimen por su exaltado

62 AGA, Sección Cultura, Exp. 7599-71.

63 Juzgado Togado Militar Territorial nº 43 (Burgos), Expediente 115/71. Nuestro agradecimiento a José Francisco Briones Aparicio por facilitarnos la información básica del mismo. Véase también Isaac Cuende, *Yacimiento poético, Universidad de Cantabria*, 2016, pp. 94-96; Nicolás Guerra Aguiar, “Jesús Gutiérrez: un poema y dos consejos de guerra”, *La Voz de la Palma*, 27-08-2016, <http://lavozdelapalma.com/2016/08/27/jesus-gutierrez-un-poema-y-dos-consejos-de-guerra/> [09-11-2017].

64 AGA, Sección Cultura, Exp. 3399-73.

nacionalismo y separatismo, llegando a usar la palabra EUSKADI en una serie de reivindicaciones políticas de libertad y autonomía. Fue denunciada al TOP el 6 de julio de 1972 por propaganda ilegal e infracción de la Ley de Principios Fundamentales del Movimiento, entre otras cosas⁶⁵. Según el propio autor, “era un libro de poesía. Fue secuestrado por el Tribunal de Orden Público y secuestrado sigue. Me llamó a declarar un juez que se llamaba Gómez Chaparro y me preguntó si yo estaba en contra de la unidad de España. Le dije que no, contesté con varios eufemismos y no llegó a juicio la cosa. Fui procesado, declaré como imputado, pero allí acabó el tema y el libro se quedó secuestrado. ¿Qué había en aquel libro? Pues algún poema sobre la independencia, alguno sobre la lucha por la libertad de la patria, los tres últimos se llamaban Nafarroa...”⁶⁶.

El 5 de diciembre de 1973, el poeta y músico guipuzcoano José Antonio Arce Aguirre entregó a depósito los dos cuadernos complementarios de poesía experimental *Laino Guzien Azpitik* y *Eta Sasi Guztien Gagnetik*, ilustrados por el pintor Jose Luis Zumeta. Para la censura se trataba en conjunto de un canto de protesta contra el orden establecido, cargado de resentimiento y rencor, con la intencionalidad manifiesta de “fomentar un enfermizo y rencoroso amor al País Vasco”. Y aunque inicialmente se barajó aplicar el silencio administrativo al considerarse que ambos textos estaban escritos “en un vascuence difícilísimo de entender”⁶⁷, se determinó su denuncia por propaganda ilegal al TOP el 22 de diciembre de 1973, que optó finalmente por el sobreseimiento de las actuaciones el 27 de enero de 1975.

Y por último, *Cinco conciertos de navidad*, libro de poemas religiosos del vallisoletano Francisco Pino Gutiérrez (1910-2002), fue presentado por el propio autor el 17 de diciembre de 1973. Los censores estimaron que aunque el tono general era reverente y ortodoxo, ocultaba una velada irreverencia: algunos versos sonaban a materialismo y ateísmo, llegando a ponerse en duda la virginidad de la Virgen María, por lo que había que

65 AGA, Sección Cultura, Exp. 8082-72.

66 “XXXII Patxi Zabaleta. Procesado por un libro de poesía”. María Antonia Iglesias, *Memoria de Euskadi. La terapia de la verdad: todos lo cuentan todo*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2011 [ebook].

67 AGA, Sección Cultura, Expedientes 13636-73 y 13637-73 respectivamente.

impedir su circulación a toda costa⁶⁸. Fue denunciado por blasfemia y herejía al Tribunal Especial de Prensa de Madrid el 22 de diciembre de 1973, que se inhibió en favor de la jurisdicción de Valladolid.

68 AGA, Sección Cultura, Exp. 14281-73

Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el Franquismo

VALERIA DE MARCO

Universidad de São Paulo / CNPq

Título: Ojo con Cernuda y Bergamín: vigilancia literaria durante el Franquismo.	Title: Paying Attention to Cernuda and Bergamín Literary Surveillance during Francoism.
Resumen: El ensayo literario es un género que no se destina a un público amplio si lo comparamos con los dirigidos a lectores de novelas o de poemas. Sin embargo, parece que la censura franquista no consideraba dicha diferencia, ya que actuó con igual criterio inflexible en el análisis de los textos críticos. Este artículo examina libros de ensayos de Cernuda y de Bergamín para observar tal procedimiento de vigilancia literaria.	Abstract: A literary essay usually achieves a restrict number of readers if it is compared to a narrative text or poetical publication. Although this evidence, the censure service at Franco's dictatorship seemed to consider the same rigorous and inflexible criteria to judge the literary critics. This paper analyzed the censure reports based on books written by Cernuda and Bergamín in order to demonstrate the use of identical procedures even to a restrict circulation work.
Palabras clave: Censura, Ensayo literario, Cernuda, Bergamín.	Key words: Censure, Literary Essay, Cernuda, Bergamín.
Fecha de recepción: 15/12/2017.	Date of Receipt: 15/12/2017.
Fecha de aceptación: 20/12/2017.	Date of Approval: 20/12/2017.

Luis Cernuda dejó constancia en sus cartas de cómo le acosaba la vigilancia franquista. El 15 de marzo de 1942, cuando trabajaba en Glasgow, escribió a su amigo Rafael Martínez Nadal, cuya familia ya había retornado a Madrid, aunque él siguiera viviendo en Londres, para pedirle que le ayudase a obtener noticias de su hermana:

No me atrevía a hacer gestiones directas porque creía, y creo, que mi hermana en su excesivo temor no quiere dirigirme cartas, siendo yo un refugiado. [...] Pero hace más de tres años que no recibo noticias. Yo te rogaría pidieras a tu familia en Madrid visitara a mi hermana, o al menos te dijera si sigue viviendo en la misma casa¹.

Muchos de los exiliados comentaron en sus textos que el Régimen controlaba sus cartas, que a veces no llegaban a sus destinatarios o bien lo hacían con indicios de violación. También observaron que el servicio de Correos registraba sobres o pequeños paquetes para retener libros suyos publicados en otros países. En el caso de Cernuda, contamos con un testimonio de la existencia de dicha práctica en la nota final de una carta a Camilo José Cela, con fecha de 13 de agosto de 1958. Nótese el cuidado del sevillano a la hora de referirse al tema, pues, como se sabe, Cela disfrutaba de trato privilegiado por parte del Estado, como él mismo confesó en su correspondencia con los escritores exiliados², al objeto de convencerles para que enviaran inéditos a *Papeles de Son Armadans*:

Olvidaba preguntarle: ¿no le detendrán en correos, ahí, el ejemplar de *La r[ealidad] y el d[eseo]*, cuando le envíe? Leí en diarios de estas tierras que esa era medida a tomar *at home* con respecto a publicaciones indeseables. Espero sus indicaciones al respecto³.

Si apenas quedan rastros objetivos del ojo atento del Estado posado sobre la esfera de las relaciones privadas entre familiares o amigos, así como de las formas de intercepción de libros editados en el exilio, sí que se puede

1 Luis Cernuda, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, p. 313.

2 Para poner un ejemplo, cito una frase de la carta que Cela escribió a Américo Castro, el 30 de marzo de 1958: “La lidia con la censura también es ya historia; es ganado manso y reservón que requiere un toreo especial [...]. Su artículo pasó íntegro e incólume. A más de uno le va a escocer”. Véase Camilo José Cela, *Correspondencia con el exilio*, pról. Eduardo Chamorro, nota sobre la edición de Jordi Amat, Barcelona, Destino, 2009, p. 210.

3 Luis Cernuda, *op. cit.*, p. 697.

acceder a documentación de casos de interferencia directa del Régimen en los originales inéditos. Nos valemos para ello de los expedientes de censura, a veces instruidos con documentación casi policíaca, que se conservan en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares.

Sin embargo, a veces ni siquiera esa documentación permite aclarar con seguridad todos los pasos del recorrido de un original, desde su envío a la censura hasta la circulación de la edición. Veamos el periplo de algunos libros de ensayos de Cernuda y de Bergamín.

Desde los años 1930, Cernuda se dedicó a la crítica literaria, pero el primer libro de ensayos que publicó en 1957 fue *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Gracias al riguroso trabajo de Derek Harris y Luis Maristany, editores en 1994 de la *Obra completa* del sevillano, se pudo conocer la totalidad del libro y las circunstancias que determinaron su primera configuración. Cabe registrar aquí las más relevantes, indicadas por los antedichos filólogos en las notas al segundo volumen de esa edición⁴: Cernuda presentó un plan de *Estudios* al Colegio de México; la aprobación de esa institución le proporcionó una pequeña ayuda mensual y la sólida expectativa de que el trabajo, como solía acontecer, se publicase allí. Escribió los textos entre 1954 y 1955; durante ese bienio, los ensayos finalizados iban saliendo en *México en la Cultura*, suplemento del diario *Novedades*, con el cual varios exiliados republicanos colaboraron. Sin ir más lejos, los textos de Cernuda dedicados a Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas y a Jorge Guillén provocaron un “revuelo” en los círculos intelectuales.

Tal alboroto se desprende de las entrelíneas del “Aviso al lector”, en la primera página de *Estudios*. A ese preliminar Harris y Maristany atribuyen las motivaciones de Cernuda para —en la versión final— suprimir algunos textos y desechar otros que se mantuvieron inéditos hasta 1994. En varias de sus cartas a diferentes amigos, el poeta revela que también estimaba la repercusión polémica de sus artículos como la causa de tantos silencios de Alfonso Reyes, director del Colegio, respecto a la publicación de *Estudios*. Frente a esas circunstancias, Cernuda decide enviar el original a José Luis Cano y, en la correspondencia entre ellos, se puede leer el obstáculo que, también en la Península, representó el capítulo dedicado

4 Luis Cernuda, *Obra completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, II, pp. 835-843.

a Juan Ramón. Por tanto, queda registro de que el mundillo literario de ambas orillas, usualmente refractario a la contestación de cánones, pudo actuar negativamente en la circulación de ideas.

Por fin, el libro salió a la luz, porque la editorial Guadarrama presentó el original a la censura, solicitando autorización para publicarlo en la Colección de Crítica y Ensayo. El informe es un buen ejemplo de los procedimientos rutinarios de la vigilancia del Estado. Véase cómo el censor indica conductas del autor que sabía reprobables por el Régimen, aunque no había encontrado motivos para sugerir tachaduras en el original o denegar el permiso para su publicación:

El poeta en el exilio Luis Cernuda, homoxesual [*sic*] y con antecedentes comunistas, escribe ahora un agudo y acertado libro sobre poetas españoles contemporáneos. Es el libro de un maduro crítico con una gran visión de la literatura moderna, acertada y buena. En este libro no veo nada reprochable puesto que 'solo hace crítica de obras poéticas'. PUEDE SER AUTORIZADO SALVO SUPERIOR CRITERIO⁵.

Sigue la fecha: "Madrid, 3 de agosto de 1957"; debajo se puede leer "Garcés". Consta el sello de autorización, con fecha de 12/oct/1957.

Pensamiento poético de la lírica inglesa (Siglo XIX), el segundo libro de ensayos de Cernuda, fue publicado en México por la Imprenta Universitaria de la UNAM, en 1958. Como en el caso de *Estudios*, el autor contó con la ayuda económica del Colegio de México para escribirlo y siguió los mismos trámites en su relación con esa institución. En su correspondencia con Reyes⁶ se detallan los pasos de composición, desde la propuesta inicial, en carta de Cernuda del 15 de noviembre de 1955, hasta otra del 22 de noviembre de 1957⁷, en la cual comunica al gran erudito que había terminado el texto y le pide permiso para darlo a las prensas de la UNAM.

Un verdadero tormento para Cernuda significó la obra *Poesía y literatura I y II*. Obstáculos de todo tipo se interpusieron entre los ensayos y su fijación en letras de molde. Piénsese que el sevillano envió el primer volu-

5 AGA/ Caja 21/11737/Expediente 3830/57.

6 Luis Cernuda, *Epistolario*, pp. 576-646.

7 Luis Cernuda, *Epistolario*, p. 646.

men a José Bergamín en 1944, a fin de que este lo publicase en México, pero solo en 1960 lograría editarlo. Cernuda falleció antes de poder revisar las pruebas de imprenta del segundo. En su epistolario afloran muchos registros de su empeño en publicarlo. Derek Harris y Luis Maristany, en su afán de preparar la edición de los textos en prosa de las *Obras completas*, reunieron datos procedentes de diferentes materiales, indicados en los “Criterios de la edición”⁸ con los que se abre el segundo volumen. Asimismo, en las notas a *Poesía y literatura* puntualizaron el largo proceso de elaboración de la obra, que se inició en 1938⁹.

Ambos investigadores describen el trabajo sostenido de Cernuda: la idea primeriza del libro, su primer título, las redacciones provisionales de los artículos, las refundiciones, las publicaciones de algunos de ellos en revistas o suplementos de diarios y las variaciones en el orden de los ensayos. De gran valor se antoja la reproducción de textos inéditos y de primeras versiones que contribuyen a aclarar decisiones de Cernuda a propósito de la forma definitiva. Por lo que a la intervención de la censura se refiere, Harris y Maristany indican en nota que “este ensayo [“Historial de un libro”] apareció primero, bien que expurgado por censura de algunos pasajes, en *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca), XXXV (febrero de 1959), págs. 121-172, y después, íntegramente, en *PL*.”¹⁰. Como ambos estados se hallan a nuestro alcance, cualquier lector puede cotejar las tachaduras exigidas por la censura en la revista editada por Cela. Ni siquiera él, a pesar de sus intermediarios con el Régimen, pudo disuadir a los censores, quienes no tuvieron en cuenta que *Papeles de Son Armadans* se destinaba a un público pequeño de estudiosos de las universidades del país y también de las foráneas.

Volviendo sobre las cartas de Cernuda a algunos amigos, especialmente a José Luis Cano, se pueden rastrear sus fallidos intentos de publicar el primer tomo de *Poesía y literatura* y los viajes por correo del manuscrito que, por fin, fue presentado a censura previa, en septiembre de 1959, por la Editorial Seix Barral, S.A. El primer “lector”, José de Pablo Muñoz, no puso obstáculos: “Se trata de un estudio que el autor realiza sobre poesía y literatura en el que intenta analizar los trabajos realizados en este orden

8 Luis Cernuda, *Obra completa*, pp. 13-16.

9 Luis Cernuda, *Ibidem*, pp. 844-856.

10 Luis Cernuda, *Ibidem*, p. 855.

por distintas generaciones y en definitiva no es más que un ensayo sobre el tema. PUEDE PUBLICARSE.”¹¹.

Sin embargo, el segundo lector, cuyo nombre resulta ilegible, examinó el texto, tachó con lápiz rojo lo que recomendaba suprimir y el 27 de octubre de 1959 elaboró un detallado informe. Nótese que contesta a las preguntas que figuran al inicio del formulario de rigor, procedimiento no siempre seguido por todos los lectores.

[Ataca] ¿A la Iglesia o a sus ministros? Sí. Páginas 28, 34, 35, 36, 5, 66 a 98, 138, 168.

[Ataca] ¿Ataca al Régimen y a sus instituciones? Sí. Páginas 152, 153, 154.

La obra reúne una serie de ensayos aislados en tema y tiempo. De ella hay que eliminar, en primer lugar, el capítulo dedicado a ANDRÉ GIDE, págs. 66 a 99 (contenido en el “Index”, D.2/4/52), glorificación de tal autor. Deben también suprimirse:

- a) Los párrafos que contienen ataques a la religión (V. arriba)
 - b) Los antipatrióticos o contra el Régimen. (146, 160 y 162 además de los arriba citados)
 - c) La expresión de “guerra civil” (151, 152, 153, 154, 156, 160, 168)
 - d) Los ataques al ejército (20, 40)
 - e) La expresión de “Abroñigal Hispánico” (119)
- El resto es publicable¹².

La editorial recibió un breve comunicado en el cual se le ordenaba suprimir los pasajes objeto de tachaduras, indicando todas las páginas citadas arriba, amén de exigirle: “preséntense nuevas galeradas impresas”. En las cartas que Cernuda remitió desde el mes diciembre de 1959 a diferentes personas, no siempre de su círculo de amistades, asoma su inquietud respecto al veredicto de la censura. En el epistolario no se documentan las que escribió a Carlos Barral en diciembre de 1959 y en enero de 1960, pidiéndole noticias del libro, pero sabemos de su existencia por los comentarios del sevillano en otras escritas durante ese período. Solo gracias a una epístola a Sebastian Kerr, fechada el 14 de febrero de 1960, nos consta que Cernuda estaba al corriente de las exigencias de la censura

11 AGA/ Caja 12517/Expediente 3939/59

12 *Ibidem*.

y que ya había escrito a Barral, “diciéndole que en tales condiciones no puedo acceder a que el libro aparezca”¹³.

El 13 de febrero de 1960, el memorialista y editor catalán se dirigió a la censura solicitando que “nos sea concedida la oportuna autorización para proceder a una corta tirada, que ascenderá a un millar de ejemplares aproximadamente, y con la expresa condición de que en su totalidad serán exportados a Sud-América.”¹⁴. Pero la institución se mantuvo inflexible.

Sin ninguna de las supresiones exigidas, y bajo el título de *Poesía y literatura*, la obra salió en la colección “Biblioteca Breve” de Seix Barral S.A. (Barcelona-México, 1960). En el pie de imprenta reza “IMPRESO EN MÉXICO”, Gráfica Panamericana, S. de R.L. Parroquia, 911. México 12. D.F.”, talleres en los cuales, un año antes, en 1959, se dieron a los tórculos los ejemplares de *La filosofía helenista* de Alfonso Reyes, con sello del Fondo de Cultura Económica. Seix-Barral no hizo el Depósito Legal y el ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional de España proviene del legado de Ramón de Garciasol, seudónimo del poeta Miguel Alonso Calvo. Pero se debe considerar que, como confirman tales datos, la obra de Cernuda se editó, por primera vez, en México; y que la editorial decidió correr el riesgo de editar el mismo texto en la Península el año de 1960. Además, esta edición es mencionada en la nota del editor en 1964, cuando se publica en España el segundo tomo, completando el proyecto que durante tanto tiempo movilizó la atención de Cernuda. Desafortunadamente, él no llegó a verla.

2. BERGAMÍN Y EL DESCONCIERTO DEL CENSOR

A diferencia de Cernuda y de otros poetas del exilio republicano español, muchos otros escritores expulsados por el Régimen no han logrado todavía incorporarse al canon de la literatura española y siguen al margen de las instituciones encargadas de transmitir su legado. Colegios y universidades no los incluyen en los planes de estudios; el mercado editorial y la prensa solamente se acuerdan de ellos en fechas conmemorativas. Dentro de esa atmosfera de silencio olvidadizo, José Bergamín entraña un gran

13 Luis Cernuda, *Epistolario*, p. 832.

14 AGA/ Caja 12517/ Expediente 3939/59.

desafío, ya que el conjunto de su obra, pese a la ímproba labor de Niguel Denis y Gonzalo Penalva, no circula apenas por España. Considerando exclusivamente su prosa ensayística, se debe admitir que representa un reto, y no solamente el de reunirla, ya que se extiende desde las formas breves fronterizas con las crónicas periodísticas publicadas en diversos diarios, al examen de las variaciones o refundiciones de textos que responden a la índole especulativa del madrileño.

Tampoco se ha fatigado la documentación del AGA referida a sus obras pasto de la censura entre frases asertivas, como ocurre con muchos otros autores. En varios expedientes los informes recurren a adjetivaciones que no derivan de concepciones morales, religiosas o políticas de acuerdo con el protocolo; a veces, presentan fórmulas despectivas para clasificar el texto o incluso escriben elogios a una característica del estilo de la obra en cuestión. Vamos a ocuparnos del expediente referido a *Al volver*, presentada a censura previa el 1 de marzo de 1961. El informe del primer censor, cuya identificación es “E. Conde”, con fecha del 12 de marzo, es el siguiente:

Diversos ensayos literarios sobre varios temas de nuestro tiempo o pretérito, al comentar una frase, un concepto de la vida, una expresión en pintura, una actitud literaria, un sentido político, se observa un sentido crítico que hace necesarias las tachaduras en los folios 8, 10, 14, 15, 89, 119, 179, 180, 187.

Con arreglo al anterior informe, no existe inconveniente en autorizar la publicación de la citada obra, sometiéndose a consulta únicamente la conveniencia de dicha autorización, dada la personalidad del autor¹⁵.

Nótese, por una parte, que llama la atención sobre la “personalidad” del autor, probable alusión al carácter contestatario de Bergamín. Por otro lado, revela su miedo a emitir su juicio acerca del responsable de *El cohete y la estrella*. El segundo lector, José de Pablo Muñoz, fue menos rígido, como solía ocurrir en los informes que hemos podido leer:

El trabajo consta de varios artículos sobre Arte y Cultura con muchos ribetes de afrancesamiento. Habla de la belleza del paisaje, del

15 AGA/ Caja 21/13207/Expediente 1294/61.

lenguaje del tipismo madrileño y hace una síntesis de nuestros poetas y pensadores. Pude publicarse inclusive el fascículo postíndice (sic) aunque deben tacharse los párrafos y páginas subrayados en las números 21-22-23-68-89-140 a 144 y 187. Con estas tachaduras puede publicarse. Madrid, 28 de marzo de 1961.¹⁶

Frente a las divergencias entre ambos censores, el texto de Bergamín pasó a un tercero que se detendría supuestamente en justificar la necesidad de las supresiones indicadas por los que le antecedieron. Su informe es largo, con fecha del 5 de abril de 1961. Lo reproducimos en su totalidad para comentar las ponderaciones; luego examinaremos cómo el editor las tomó o no en cuenta, además de aquellas que durmieron el sueño de los justos:

Solo se ha de tachar lo señalado con lápiz rojo

AL VOLVER, por José Bergamin.

Contrastados los pareceres de los dos revisores anteriores, puntualizamos lo que sigue.

Pág. 8 Táchese. Parece tener un sentido crítico sobre la vida española, y en pág. 10 se afirma este sentido.

Pág. 14 -15. Táchese lo acotado.

Pág. 21, 22, 23.: El autor alude a que escuchó en la catedral de Málaga durante la misa a un sacerdote que predicaba. Indiscutiblemente según sus gustos pudo desagradarle tal predicador —algunos ciertamente son muy vulgares y poco cultivados— y consiguientemente el autor tiene derecho a exponer este desagrado, siempre que lo haga con respeto y razones, y no con espíritu sectario. Por esta causa se respeta, parte del texto. Censura que el disertante se refería únicamente a los pecados de fornicación. En España puede ello parecer y parece obsesivo, no sabemos por qué complejo de la raza. Pero aquí la censura del autor no concluye, pues el mismo predicador escuchado en otra ocasión pudiera hablar de otra clase de delitos morales. Las líneas acotadas sobre esto —pag. 22— no son viables. En otros términos sería tolerable, tratándose de una crítica constructiva y positiva, determinante de criterios de opinión pública que la Iglesia permite, sin tener que referirnos al precepto del clásico.

Pag. 68: Táchese lo acotado, no por los juicios que el autor vierte, sino por las formas con que reviste su pensamiento; y desde lue-

16 *Ibidem*.

go admirando sobremanera el censor que suscribe el “Don Juan Tenorio” de Zorrilla” por tantas excelencias literarias y tanto garbo español, la obra de Zorrilla desde el punto de vista religioso es totalmente inadmisibles, a reserva, claro es, de las determinaciones de la Sabiduría y Justicia de Dios en el problema de la salvación de las almas, cosa que es muy diferente de la literatura, de la poesía y de lo castizo español. Sobre la incredulidad “terrible” de los sacerdotes “incrédulos” españoles, es cosa peregrina en labios de un clérigo francés... En dos años y medio de Guerra Civil no se dio, por ejemplo, en la Diócesis de Madrid-Alcalá un solo caso de apostasía, alejados los sacerdotes de la disciplina canónica y muchas veces de la recepción de los sacramentos. Por lo demás, en España no tenemos, gracias a Dios, grandes incrédulos o herejes, ni antiguos, ni modernos. Recuérdese a Miguel de Molinos o a Servet. En Francia, sí que podríamos encontrar, si quisiéramos, páginas completas de “terribles” incrédulos con sotana.

Pag. 89, táchese.

Págs. 140-144.: La frase “Iglesia del silencio” se aplica concretamente a las Iglesias, que padecen el infortunio de vivir bajo el dominio político del comunismo, tras el “telón de acero”. El autor desvirtúa substancialmente la frase y deturpa el sentido, desviándose a tratar de una Iglesia apartada (?) del “mundanal ruido”, siguiendo un proceso discursivo que no responde a la significación de “Iglesia del silencio”, sino a lo que él quiere decir y dice. Por lo demás hacernos creer que los sacerdotes modestos de la Iglesia española, o esta misma Iglesia —que lo mismo vale— esta apegada a la exhibición, y vive dentro de los “mundanales ruidos” parece significar —hablando en general— de una broma del autor, quien ciertamente con un criterio cristiano podría censurar cosas más o menos lamentables, pero hablar de unos clérigos “ruidosos” no responde a criterios veraces, ni ajustados en manera alguna. En lo referente a la predicación durante la Misa tiene razón, y es el verdadero espíritu de la Iglesia. En España está así mandado en algunas Diócesis: que se suspenda el Santo Sacrificio durante el rato de la predicación, pero advirtiéndose que en muchas regiones no se hace, no por voluntad de los clérigos, sino por experiencia observada que, de hacerlo así, muchos “católicos” se marchan del templo al ver como la Misa se retrasa, cosa tenida en cuenta por nuestros Prelados, que han de transigir con ciertas costumbres in-

convenientes, y que en nuestro caso, se refiere a evitar por todos los medios que se deje de oír Misa.

Pag. 179. Táchese lo acotado.

Pag. 187. Táchese lo acotado.

Madrid, 5 de abril de 1961¹⁷.

Evidentemente, el editor recibía notificación de la censura en la cual constaba solamente la indicación de las tachaduras; apreciaciones, comentarios y justificativas se destinaban exclusivamente a instruir la decisión final. En el caso de *Al volver*, seis meses después de conocer las exigencias impuestas para autorizar la publicación, Seix Barral volvió a presentar la obra:

EXPONE:

Que habiéndole comunicado según oficio de ese Organismo de fecha 11 de abril de 1961, expediente 1294-61, que la autorización solicitada para la publicación de la obra de José Bergamín *Al VOLVER*, sería resuelta presentando nuevas galeradas de las páginas 8-10-21-22-23-68-89-140-141-142-143-144-179 y 187, incluye éstas y a V.I. respetuosamente

SOLICITA:

Que una vez comprobado se han seguido las indicaciones de ese Organismo, le se autorizada [*sic*] la publicación de la obra a la que nos venimos refiriendo.

Es gracia que espera alcanzar de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid 24 noviembre 1961¹⁸.

El autor y el editor acordaron sustituir algunos ensayos, aquellos que les habían devuelto con tachaduras más extensas o que destruían núcleos esenciales para el sentido lato del texto. Suprimieron los siguientes: “Cauce seco”, un elogio a la fluencia vital de las estéticas vanguardistas, especialmente la de Picasso; “Entre escombros y ruinas”, interpretación de las destrozos provocados por la II Guerra, considerando la diferencia para superar cada uno de los dos fenómenos aludidos en el título; “La

17 AGA/ Caja 21/13207/ Expediente 12904/61.

18 *Ibidem*.

palabra muerta”, comentado por el censor para defender al sacerdote de la catedral de Málaga frente a la crítica de Bergamín; “Cyrano y Don Juan”, comparación de la que se vale el madrileño para poner los puntos sobre las íes de la interpretación que la iglesia española hizo de la obra de Zorrilla; y “Una Iglesia en silencio”, análisis de la liturgia de la misa en tiempos de Pío XII. Probablemente, las tachaduras ayudaron a José Bergamín a elegir entre sus escritos, o tal vez a ponerse a redactar los destinados a suplir los antedichos. El 13 de diciembre de 1961, tras examinar la obra expurgada, el censor redactó en cursiva un nuevo informe:

Comprobadas las tachaduras de las páginas 89 - 179 - 187.

El resto son artículos sustituidos por los títulos siguientes:

Burla Burlando	- pag.	4
Un momento único	-	7
El silencio mudo	-	11
Lo trágico grotesco	-	35
La verdad mentirosa	-	72

Todas ellas dobladas para mejor localización en la galerada 733 y que debe darse a mera lectura¹⁹.

Ese informe, que devino en el permiso de publicación de la obra, relata la comprobación de las siguientes tachaduras en las páginas que reproducimos aquí, localizándolas en los respectivos ensayos:

Pag. 89: Advirtamos que han sido, que son, últimamente dos poetas comunistas quienes mantuvieron mejor la estirpe tradicional de los líricos esenciales; químicos y jardineros paisajistas: Paul Eluard en lengua francesa, y en la española, Rafael Alberti²⁰.

Dicha frase era el último párrafo del texto “Químicos, jardineros y poetas”. El editor la suprimió. Las otras dos tachaduras afectaban el ensayo “Al remover las cenizas”. El editor había suprimido la frase en la cual Bergamín evocaba a la actriz María Cáseres, en la página 179, pero no la última frase del ensayo, en la 180. Curiosamente, al censor se le escapó

19 *Ibidem*.

20 AGA/ Caja 21/13207/ Expediente 12904/61.

esa insubordinación y se mantuvo en la edición la frase tachada anteriormente. ¿Se le escapó o hizo la vista gorda?

Pag. 179. [María Cáseres] la genial actriz española que ha perdido España y no por culpa suya; de la actriz.

Pag. 180. Más actual, más actuante y nuevo que casi todas las comedias insulsas, groseras y cursis, incensuradas, aunque censurables, o las adaptaciones de otras extranjeras y propias censuradísimas, que hoy se representan en España, y pésimamente mal²¹.

En el caso de ese expediente de la censura, son pertinentes dos observaciones respecto al carácter inusual de la documentación. En primer lugar, nos llama la atención las tres largas justificativas del informe para indicar las tachaduras. Todas se refieren a prácticas de los sacerdotes españoles. Por una parte, presentan ponderaciones que sugieren cierta afinidad del censor con algunos aspectos de las críticas formuladas por Bergamín; pero, por otra, revelan su carácter inflexible, pues hace hincapié en su convicción de que no hay prácticas cristianas fuera de las instituciones o ritos de la Iglesia. Véase que confiesa su admiración por el autor, o sea, por su escritura, pero reprueba su estilo.

El informe nos devuelve una imagen del censor como alguien que discute consigo mismo; la sintaxis de sus frases da testimonio del desconcierto que también a él le suscitan los textos del madrileño. En segundo lugar, cabe también registrar un gesto del editor que tampoco era moneda común en los expedientes: la editorial envió a la censura su sobrecubierta para asegurarse de que no le causaría problemas graves, como podía ser el secuestro de la edición en su depósito o en las librerías a las que ya hubiese llegado.

El que suscribe, EDITORIAL SEIX BARRAL S.A. con domicilio en Barcelona, calle Provenza, 219, a V.I.

SUPLICA:

Le sea aprobada la sobrecubierta que ha de figurar en la obra AL VOLVER de José Bergamín, Expte. 1294-61.

Madrid, 5 de abril de 1962²².

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

Los expedientes examinados revelan que, si las perspectivas de los censores franquistas no eran uniformes, la dinámica de su funcionamiento, multiplicando “lectores”, como se los llamaba entonces, dio pábulo a una vigilancia tan eficaz que hasta hoy condena al olvido a un escritor de las prendas de Bergamín, clave para comprender los tiempos que corren, y no solo en España.

Manuel Lueiro Rey frente a la censura franquista: los avatares de *Manso*

ANDREA BRESADOLA
Universidad de Macerata

Título: Manuel Lueiro Rey frente a la censura franquista: los avatares de *Manso*.

Title: Manuel Lueiro Rey against Franco's Censorship: *Manso's* Vicissitudes.

Resumen: El presente artículo recorre la vida y la producción literaria de Manuel Lueiro Rey. Estudiamos las vicisitudes editoriales que sufrió su obra al enfrentarse con los órganos de la censura franquista. Una represión ahora iluminada a través de los expedientes conservados en el AGA y el examen de la documentación de la época. Reconstruimos la trayectoria de la novela *Manso*, profundizando en las circunstancias que rodearon a su primera edición (Oviedo, 1967), en virtud de los cortes impuestos y sus motivaciones ideológicas. Hacemos públicos, por primera vez, los informes de los censores, ahondando en la figura y labor historiográfica del militar Gárate Córdoba, primer responsable de supresiones orientadas a mermar la carga conflictiva de una obra antibelicista. Finalmente, ofrecemos los resultados del cotejo entre el mecanografiado entregado por la editorial al departamento censorio, la *princeps*, y la segunda edición (1968), publicada íntegra en Buenos Aires.

Abstract: This article explores the life and literary production of Manuel Lueiro Rey, analyzing the editorial vicissitudes of his work beginning with his clash with the Francoist censorship organization. A repression we can document thanks to the files stored at the AGA and contemporaneous documents. In particular, we can re-enact the trajectory of the *Manso* novel, investigating the circumstances that led to the first edition (Oviedo, 1967) and examining the imposed cuts and the ideological reasons behind those cuts. For the first time, censorship reports are made public, shading light in particular on the figure and the historical work of the serviceman Gárate Córdoba, the first person in charge of the suppressions aiming to reduce the conflicting value of an anti-war work. Lastly, results of the collation between the typescript delivered by the publishing house to the censorship department, the *princeps* and the second edition (1968), published in its whole form in Buenos Aires, are presented.

Palabras clave: Manuel Lueiro Rey, *Manso*, Censura franquista, Narrativa de Posguerra, Novela social.

Key words: Manuel Lueiro Rey, *Manso*, Francoist Censorship, Postwar Narrative, Social Novel.

Fecha de recepción: 7/12/2017.

Date of Receipt: 7/12/2017.

Fecha de aceptación: 13/12/2017.

Date of Approval: 13/12/2017.

“*Ci dividono solo piccole sfumature ideologiche*”

En memoria del maestro y “Jefe” Giuseppe Mazzocchi

1. MANUEL LUEIRO REY: UN ESCRITOR ANTICONFORMISTA¹

Manuel Lueiro Rey (1916-1990) fue periodista, agitador cultural, militante antifranquista y autor de una producción literaria muy variada que abarca poesía y narrativa. Si bien se asomó en español a la república de las letras, a partir de la segunda mitad de los años sesenta empezó a componer también en gallego, y desde entonces fue alternando los dos idiomas. Podemos decir que a este bilingüismo corresponde también un distinto tratamiento de su obra dentro de ambos acervos. En la literatura española, Lueiro no ha gozado de la fama que merece: su nombre resulta casi desconocido y apenas lo menciona la crítica académica. Ha disfrutado de mejor fortuna en su Galicia natal, donde, sobre todo en las últimas décadas, se han ido multiplicando ediciones, estudios y encuentros culturales dedicados a su memoria². Proyectos nacidos con la intención de

1 Quiero agradecer su valiosa ayuda a Adela Lueiro, Ramón Nicolás, José Manuel Ramos y, finalmente, a Chiara.

2 Esto se debe en particular a los esfuerzos de Ramón Nicolás y Xesús Alonso Montero, cuyos estudios y ediciones citaremos a menudo en estas páginas. Sobre los homenajes cfr. Ramón Nicolás, “Introducción”, en Manuel Lueiro Rey, *O sol na crista do galo*, ed. Ramón Nicolás, Vigo, Xerais de Galicia, 2003, pp. 7-152 (pp. 56-59). Ya en enero de 1991, poco más de dos meses después de la muerte de Lueiro, la revista *Dorna* le dedicaba una sección con recuerdos de literatos y amigos. Modesto Hermida García (“Manuel Lueiro Rey, unha paixón silenciada”, *Dorna*, 17 (1991), pp. 89-92) subrayaba la indiferencia hacia su obra en España y, paralelamente, un cierto escepticismo en la crítica gallega, debido a su bilingüismo. Si la situación dentro de las letras españolas no ha cambiado, en el sistema literario gallego este recelo se ha mitigado con el tiempo. Además de las iniciativas señaladas por Ramón Nicolás, añadimos que en 2016 (con ocasión del centenario del nacimiento del autor) en Pontevedra (con la colaboración del Concejo y la Diputación Provincial), Pontecaldelas, Poio y otras localidades se celebraron encuentros, actos, exposiciones, coloquios, recitales y la presentación del libro *Camiño aberto, 100 anos de Lueiro Rey (1916-2016)*. De especial importancia son los dos certámenes literarios (en lengua gallega) convocados a su nombre: en 1992 se celebró la primera edición del Premio Novela Corta, organizado por el Concejo de Grove; mientras

rescatar su labor creativa y, a la vez, su trayectoria civil. Efectivamente, su producción no puede escindirse de su compromiso, ni de las luchas que protagonizó. “Mi obra forma parte de mí mismo”³, sintetizaría en distintas circunstancias.

Lueiro cruzó gran parte de la convulsa y densa historia de la España del siglo XX. Era todavía adolescente cuando se proclamó la Segunda República, y tenía tan solo 20 años al estallar la guerra fratricida. Pasó entonces su madurez y gran parte de su vida durante los largos años de la dictadura, aunque llegó a ver también la llamada Transición y el primer decenio de la recobrada democracia. Etapas que no dejó correr en silencio delante de sus ojos: a pesar de vivir apartado de los grandes centros de la cultura y la política nacional, el escritor gallego siempre sintió un incansable afán de cambio social, al que dio voz en formas y maneras distintas. Así, se enfrentó al Régimen con el arma en la que siempre confió, la palabra, a través de artículos, conferencias, mítines y, finalmente, la literatura. Su obra —sin menoscabo de su valor estético— puede leerse como un instrumento más de su oposición e inconformismo ante el *status quo*. Según un ideal de corte marxista, estaba convencido de que la creación artística podía despertar las conciencias y mantener viva esa memoria histórica que el Nuevo Estado pretendía borrar. La cultura *tout court*, en suma, entendida como forma de resistencia. Por eso siempre le otorgó un papel destacado y se batió para que volviese al pueblo, puesto que “la cultura no puede ser un monopolio, es decir, no puede ser un privilegio de los ricos [...]; debe ser de todos y para todos, para que el hombre recobre el cauce de la vida normal que le robaron”⁴.

que en 2012 el Concejo de Fornelos de Montes y la Asociación de Veciños o Cruceiro da Laxe inauguraron el homónimo premio de poesía. Señalamos, finalmente, la interesante página <http://manuellueirorey.com/web/>, rica en datos biográficos y bibliográficos, noticias, archivos fotográficos y audiovisuales.

3 *Diario de Pontevedra*, 11/12/1966, p. 14.

4 Discurso pronunciado en la Casa de Galicia de París en 1967, con ocasión de “O Día das letras galegas”. Se ha reproducido su intervención en “Alocución del Sr. Lueiro Rey en el acto celebrado en París el día 27 de mayo para conmemorar el “Día das letras galegas”, *Nova Galicia: revista de cultura y política*, II, 4 Trimestre Segundo (1967), pp. 16-17.

2. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO

Lueiro nació el 9 de abril de 1916 en Fornelos de Montes, municipio en la provincia de Pontevedra; siete años después su familia se trasladó a O Grove, en la comarca del Salnés.

A principios de los años treinta debió de entrar en las Juventudes Comunistas Unificadas⁵, y cuando tenía tan solo 19 años publicó su primer artículo —en contra de la pena de muerte— en *El País* de Pontevedra⁶. Durante el fatídico 1936 se alineó con las posiciones del Frente Popular, participando en la campaña política junto al Comité Local de la Izquierda Republicana, en Fornelos, apoyando también la campaña por el estatuto de autonomía gallega, que se iba fraguando. Con el estallido de la guerra y la rápida caída de Galicia en mano de los sublevados, se refugió en los montes, consiguiendo eludir los “paseos” que los falangistas practicaban en contra de cada sospechoso. A medida que la represión se intensificaba, Lueiro entendió que no tenía otro remedio que alistarse en el ejército golpista. Así las cosas, ingresó en 1937 en el Cuerpo de Sanidad. Atravesó varias zonas de Galicia para luego seguir el conflicto en el Frente Norte: Teruel, Quart de Poblet y, finalmente, Asturias, donde contrajo el tifus. Pasaría los últimos meses de la guerra encarcelado por un incidente con un superior. El trágico conflicto —no podía ser de otra manera— le marcó para siempre. La memoria de la guerra, su inutilidad y sufrimiento, serán una preocupación constante, y tendrán reflejo en muchos de sus escritos, a partir de la novela que nos ocupa: *Manso*⁷.

5 Ramón Nicolás (“Introducción”, p. 17) dice no haber podido concretar la información. El biógrafo, sin embargo, no duda de que Lueiro se aproximó, antes y después de la Guerra, a las doctrinas comunistas.

6 “La pena de muerte. Su ineficacia” puede leerse en el apéndice del citado volumen *O sol na crista do galo* (pp. 291-293). Lueiro dedicará su colección de artículos, *Crónica de una transición intransigente* (1985), también a “Roberto Blanco Torres, Director de *El País* de Pontevedra, asesinado en 1936, que fue el primero que me publicó un artículo”. En 2016, bajo la supervisión de Nicolás Antonio y prólogo de Xesús Alonso Montero, se dio a la estampa un libro que recoge prosas periodísticas del autor: *Novas crónicas dunha transición intransigente* (Santiago de Compostela, Laiovento).

7 Trató el tema en numerosos artículos (sobre todo de los años ochenta) y en textos literarios, como el poema “Agonía de un soldado” (*La noche espera el alba*), los

Terminada la guerra, volvió a Fornelos, aunque se trasladó pronto a Madrid, donde en 1942 sacaría una plaza como auxiliar de cuerpo técnico del Ministerio de Hacienda. Dos años después pudo regresar a Galicia, tras aprobar una oposición en el mismo ministerio de la Delegación de Pontevedra. Durante esos años reanudó también su actividad periodística, colaborando en diarios y revistas⁸. Asimismo volvió a la militancia activa, tomando contacto con el Partido Comunista en la clandestinidad. En dicho contexto, ya hacia mediados de los Cincuenta, colaboró de forma secreta con Radio España Independiente, la célebre “Pirenaica”. Como me ha comunicado Adela Lueiro —hija del autor—, envió cartas sobre la situación española y gallega a un enlace que tenía en Francia,

cuentos “Hundezelle”, “Ya había llegado la primavera” (*Hundezelle y otras vidas maltratadas*), “Mais, foi así?” (*O Sol na crista do galo*), “El niño que tenía un oso de trapo” y “La noche de san Silvestre” (*Vicente y el otro*). Al respecto cfr. Román Arén, *Un río de sangre e tinta. A Guerra Civil Española e o Franquismo na narrativa dos galegos*, Boiro, A.C. Barbantia, 2006, pp. 92-93.

- 8 Destacamos, en primer lugar, sus contribuciones en revistas literarias como *Blanco y negro* o *Ínsula*. Además, su firma apareció tanto en periódicos locales (*Faro de Vigo*, *El Pueblo Gallego*, *Diario Regional de Valladolid*, etc.) como en nacionales e internacionales (*ABC*, *Mundo gallego* de Buenos Aires etc.). Para más detalles remitimos de nuevo a Ramón Nicolás (“Introducción”, pp. 27-29 y 87-96).
- 9 La radio, surgida en el seno de la Komintern, funcionó desde el 22 de julio de 1941 hasta el 14 de julio de 1977. Emitió desde Moscú (con un breve paréntesis en Ufa en 1943) hasta enero de 1955, cuando se trasladó a Bucarest. “La Pirenaica” intentó ser la única voz disidente en el éter de la España posbélica, cuyo objetivo fue coordinar la oposición comunista. La bibliografía sobre el tema es numerosa; cfr., entre otros, María Salvador García, “Radio Pirenaica, la otra voz del franquismo”, *Historia*, XVI, 265 (1998), pp. 22-27; Antonio Ortiz Mateos, “La guerrilla y la radio. El papel de Radio España Independiente en el movimiento guerrillero español (1941-1952)”, *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 25 (2013), pp. 327-340, y, sobre todo, Luis Zaragoza Fernández, *Radio pirenaica. La voz de la esperanza antifranquista*, Zaragoza, Marcial Pons, 2008, en particular, por lo que se refiere al período de colaboración de Lueiro Rey, el capítulo IV: “Años dorados (1956-1968)”. Aquí se precisa (pp. 217-221) el papel de escritores como Alfonso Grosso, Juan García Hortelano o Jesús López Pacheco, quienes aportaron “indudable calidad literaria” a las emisiones, con la ventaja, además, de gozar de “mayor protección frente a la policía, pues la Brigada Político-Social siempre tuvo sus escalas en el ensañamiento durante los interrogatorios, y a un escritor era difícil que le tocaran tanto como a un obrero”.

remitiéndolas desde distintos puntos de Galicia para evitar los controles. Solo en estos casos Lueiro podía expresar su punto de vista sobre lo que le rodeaba, ajeno a toda forma de autocensura, pues recobraba esa libertad de expresión tan ferozmente reprimida en los medios oficiales¹⁰.

Fue precisamente dentro del asfixiante panorama cultural de la dictadura cuando debutó como literato. Su vocación es un poco tardía: cuando tenía 34 años dio a la luz su *opera prima* con el seudónimo “Gudea”: *Nacencia. Cuentos y poemas*¹¹. Habría que esperar otros nueve para que saliera su segundo libro, esta vez firmado con su propio nombre, el poemario *Juncia de amor y vida* (1959). En 1967, la publicación de *Manso* dio comienzo a su obra narrativa propiamente dicha. La novela es un género que cultivaría poco, ya que en su prosa priorizó la forma breve¹².

En noviembre de 1968 emprendió su primer viaje a Argentina, invitado por la “Unión Hijos del Grove” de Buenos Aires. Repetiría la experiencia cuatro años después. En América del Sur se acercó al dinámico mundo cultural de los refugiados (principalmente del círculo galleguista),

10 El mismo autor escribía en la citada dedicatoria de *Crónica de una transición intransigente*: “A Ángel Huete, gran periodista [...] cuando me aconsejaba que escribiese «con tiento» para que la censura franquista no se alborotase”. Efectivamente, Ramón Nicolás (“Introducción”, pp. 89-90) anota cierta actitud “pragmática” de Lueiro, que tuvo que autocensurar a menudo su pensamiento en los escritos periodísticos. Bien es verdad que a partir de los años sesenta empezó a redactar artículos más reivindicativos con declaraciones antibelicistas, en favor de la literatura social o en apoyo a personajes declaradamente marxistas como Bertold Brecht.

11 Para todos los detalles bibliográficos véase Ramón Nicolás, “Introducción”. El volumen misceláneo *Nacencia* salió en 1950 en la Editorial Roel de Vigo. Se trata de un libro tan poco conocido que en los catálogos de la BNE y de la Red Española de Bibliotecas Universitarias (REBIUN) no se especifica el verdadero nombre del autor. Lueiro ya había utilizado este seudónimo en varios escritos periodísticos. “Gudea” hace referencia a un gobernador de Mesopotamia del III milenio a. C.

12 Su producción prosística comprende la miscelánea de relatos breves *Nacencia* (1950), las colecciones de cuentos *Vicente y el otro* (1968), *O sol na crista do Galo* (1982), *Hundezelle y otras vidas maltratadas* (1998) y, finalmente, *Non debían medrar* (1974), que puede definirse como una novela corta, pues roza las 100 páginas (el volumen fue adaptado y traducido al castellano en 1987 por el mismo autor con el título *Un río que camina*). La muerte le sorprendió cuando tenía preparadas dos nuevas novelas, una en español y otra en gallego: *La marea roja* y *A illa dos corvos mouros*.

trabando profunda amistad con Arturo Cuadrado, Lorenzo Varela y Luis Seoane. La estancia fue “una nueva vida”, una huida —aunque efímera— del control del Régimen. Como escribió muchos años después, supuso

sobre todo y por encima de todo, la recuperación (tan solo por un mes, desgraciadamente), de la libertad y de la palabra que la guerra franquista nos había robado. La España viva del exilio allí estaba en Buenos Aires delante de mí¹³.

Según veremos, en Argentina vieron la luz algunos libros censurados o que consideró impublicables en su patria, aunque no sin consecuencias. Además, fue probablemente la influencia de este ambiente lo que le inclinó a escribir en gallego, lengua que en determinadas ocasiones le pareció más adecuada para expresar su identidad e intimidad. En 1971, pues, editaría su primer poemario gallego: *Un tempo de sol a sol*¹⁴.

Después del fin del Régimen continuó —ahora sin el condicionante de la censura estatal o autoimpuesta— sus colaboraciones periodísticas y actividades culturales. No abandonó su espíritu crítico, siendo una de las voces disonantes en el clima de pretendida concordia nacional de la que definió como “Transición intransigente”. A su juicio, la recobrada democracia se mostraba demasiado temerosa de renegar de la dictadura y de ajustar cuentas con su sangriento pasado¹⁵. En 1979 se presentó a las

13 Manuel Lueiro Rey, “Marquina, Galicia, Buenos Aires”, *Faro de Vigo*, 14/5/1988, p. 2. Francisco Lores, “Lueiro Rey na Arxentina”, en *Manuel Lueiro Rey (1916-1990). A liberdade ferida*, coord. Ramón Nicolás, Vigo, Xerais de Galicia, 2013, pp. 9-12, p. 12 vio en la experiencia americana un salto cualitativo tanto desde el punto de vista literario como político. Cfr. también Ramón Nicolás, “Introducción”, pp. 39-53; y, del mismo estudioso, “Lorenzo Varela e Manuel Lueiro Rey: crónica dunha amizade”, en *Manuel Lueiro Rey (1916-1990). A liberdade ferida*, pp. 104-120 (pp. 106-109).

14 Acerca de esta obra y, en general, a propósito de su uso del gallego, cfr. Ramón Nicolás, “Introducción”, pp. 66-73 y Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro e sobre a novela *Manso*”, en Manuel Lueiro Rey, *Manso*, Vigo, Galaxia, 1996, pp. 9-19 (pp. 12-15).

15 Una postura que le costó una cierta desconfianza y el silencio de los medios de comunicación, tanto que Ramón Nicolás (“Introducción”, p. 94) afirma no haber podido encontrar ni reseñas ni notas críticas sobre *Crónica de una transición intransigente*.

primeras elecciones municipales democráticas, siendo elegido en O Grove ya afiliado a las listas del PCE. Ejerció así de Concejal de Cultura desde el 19 de abril de ese año hasta el 20 de mayo de 1983: una experiencia, sin embargo, que le desilusionó.

Continuaría editando, tanto en gallego como en castellano, hasta *Vigo en tres paisajes* (1990), que cuidó hasta sus últimos días, si bien por desgracia no lo llegó a ver en las librerías.

Lueiro falleció en O Grove el 11 de octubre de 1990. Su funeral fue sin ceremonias religiosas, con el féretro envuelto en una bandera roja con la hoz y el martillo.

3. REPRESIÓN POLÍTICA Y REPRESIÓN EDITORIAL

Lueiro tuvo que enfrentarse en distintas circunstancias a la represión estatal. Aunque la dictadura nunca descubrió sus actividades clandestinas, los agentes franquistas vieron con desconfianza su creciente acercamiento a los ambientes comunistas y republicanos. Estuvieron alerta especialmente durante sus estancias en América Latina, preocupados de que fuese una ocasión para una propaganda contraria al Movimiento Nacional. Baste recordar los obstáculos que le pusieron con motivo de su segundo viaje. En primer lugar, las autoridades le secuestraron el pasaporte, obligándole a aplazar la salida. Luego, ya en Buenos Aires, como recuerda Francisco Lores, “personaxes de embaxada española na Arxentina ameazaron con pór unha bomba en Mendoza na sala onde o nos escritor ía dar unha conferencia. Non puxeron unha bomba, mais si bomobiñas fétidas”¹⁶. Finalmente, a su regreso hubo de entrar por Portugal, porque en Madrid le esperaba la policía para interrogarle sobre sus actividades y publicaciones en Argentina.

En efecto, fue sobre todo la obra literaria de Lueiro la que se juzgó peligrosa. La simple redacción de poemas (como el que compuso en homenaje a Rafael Alberti o el relativo al golpe de Pinochet) le costó largos interrogatorios y registros domiciliarios¹⁷. Sobre todo las vicisitudes de *La noche espera el alba* atestiguan a las claras la dificultad y los riesgos de es-

16 Francisco Lores, *op. cit.*, p. 11.

17 Cfr. Ramón Nicolás, “Introducción”, pp. 33 y 42.

cribir versos comprometidos en la España franquista. En 1963, miembros del Estado obligaron al jurado a retirar el Premio de Marina Ourense que le habían otorgado al volumen. Años después, el autor decidió editar el libro en Buenos Aires, concretamente en la editorial “Botella al mar”, fundada por Cuadrado y Seoane. Cuando se intentó distribuir el poemario también en la patria, el Tribunal de Orden Público dispuso el secuestro de la edición. A raíz de este episodio, Lueiro fue de nuevo interrogado y se salvó de la detención solo gracias a un lance fortuito¹⁸.

3.1. *La censura en las obras de Lueiro*

La hostilidad del Régimen hacia la producción literaria de Lueiro se manifestó también a través de otro instrumento omnipresente: la censura previa. Como todo escritor que se dispusiera a publicar un libro en la España franquista, el grovense tuvo que enfrentarse a ese órgano de control. Antes de adentrarnos en la trayectoria editorial de *Manso* —el caso más paradigmático de violación de la libertad del autor—, veamos los otros disgustos que sufrió nuestro protagonista.

En otras dos ocasiones su obra no pasó indemne por el cedazo de la censura. Dos poemas suyos publicados en volúmenes colectivos (*Castelao na voz das poetas* y *Chile en el corazón*) fueron mutilados. Los dos trámites se cursaron en la segunda etapa legislativa de la censura, estando vigente la Ley 14/1966 de Prensa e Imprenta, más conocida como “Ley Fraga”¹⁹. Más que la tan proclamada apertura, la nueva ley se redujo a aportar ligeros cambios en el funcionamiento del mecanismo burocrático, manteniendo el organismo censorio (a partir de entonces “Servicio de Orientación Bi-

18 *Ibidem*, pp. 42-43 y 110-115.

19 Manuel Fraga Iribarne fue Ministro de Información y Turismo desde 1962 hasta 1969. La ley se publicó en el BOE 67, 19-III-1966, pp. 3310-3315. Sobre sus repercusiones en el mundo editorial, cfr. Javier Muñoz Soro, “Vigilar y censurar. La censura editorial tras la ley de prensa e imprenta, 1966-1976”, en *Tiempo de censura. La represión editorial durante el franquismo*, coord. Eduardo Ruiz Bautista, Cenero-Gijón-Asturias, Trea, 2008, pp. 111-142; Gonzalo Dueñas, *La Ley de Prensa de Manuel Fraga*, [s.l.], Ruedo Ibérico, 1969, especialmente, pp. 58-128, y Francisco Rojas Claros, “Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60”, *Pasado y memoria. Revista de historia contemporánea*, 5 (2006), pp. 59-80.

bliográfica”) y dejando inalterada la arbitrariedad de sus juicios. La gran novedad era que la editorial podía entregar a depósito el libro sin pasar por la antes obligatoria consulta previa. Sin embargo, esto no impedía que la oficina censoria dispusiese la confiscación de la tirada completa. A menudo, entonces, resultaba aconsejable pasar por la llamada “consulta voluntaria”, la otra vía que la ley concedía y que no difería de la precedente normativa sino en detalles apenas terminológicos. En este caso, el editor debía remitir dos copias mecanografiadas al Ministerio de Información y Turismo, y la obra pasaba por las manos de uno o más “lectores” que redactaban los correspondientes informes. La última palabra, sin embargo, correspondía a funcionarios de más alto grado, como el Jefe de Lectorado, el Jefe de la Sección y, finalmente, el vértice de la pirámide, el Director General.

Alonso Montero recapitula así los avatares de la composición de Lueiro “Carta escribo que non ten resposta”, incluida en *Castelao na voz dos poetas*:

un bravo e conmovedor canto a Castelao foi mutilado gravemente [...]. Na censura o lapis do censor chatou na segunda estrofa as palabras [...] *a xente chora | a morte que ti sabes*. [...]. Por orde da Superioridade [...] o espacio das oito palabras aquí en cursiva aparecía con puntos suspensivos²⁰.

La documentación conservada en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares nos proporciona la oportunidad de reconstruir el fatigoso camino del libro para llegar a las prensas²¹. En primer lugar, observamos cómo la misma sustitución se da también en otros dos versos de la cuarta estrofa (vv. 15-16), que en el mecanografiado presentado a las oficinas ministeriales se leían así: “Teño a sede dos ferros ousidados | que tecen as rexas carceleiras”. El pequeño volumen se había presentado a “consulta voluntaria” el 18 de abril de 1970, bajo el título de *Bibliografía de Castelao e Coroa Poética*. Se redactaron tres informes: el primer

20 Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, pp. 11-12. Sobre la represión a las obras de Lueiro, cfr. Gustavo Luca de Tena, “O poeta que denunciaba a mentira e encendía os corazóns”, en *Manuel Lueiro Rey (1916-1990). A liberdade ferida*, pp. 65-68.

21 Sección de Cultura, expediente n. 4078/70, caja 66/5582. Indicaremos siempre el número de expediente y signatura del AGA.

lector (don 23) declaraba “publicable” la obra en su escueto juicio del 22 de abril. También el segundo, cuatro días después, daba su *nihil obstat*, aunque insinuando algunos reparos. Este censor es don 8 y la firma parece ser HM: volveremos a encontrarla en más de un informe sobre libros de Lueiro. Por el departamento circularon dos nombres cuyas iniciales, acaso, podrían responder a los nombres de José María Hernández o María V. Hernández. Sin embargo, la identidad del censor se ha resistido a nuestras pesquisas. De momento, entonces, habrá que mencionarle con la sigla HM. Pues bien, tras resumir el contenido del libro, el susodicho escribe²²:

El soneto que le dedica Lorenzo Varela —pág 7— puede tener intención política en dos expresiones, pero queda diluida y difusa en la licencia poética. [...] Las fichas 24, 28 y 29, por ejemplo, hacen sospechar por los títulos —no conocemos estos libros— que se trata de obras de contenido político favorable a la España republicana. Ello no obstante, y salvo superior opinión, la nuestra es que puede autorizarse.

El 5 de mayo un tercer lector (don 29) insinúa por vez primera la posible sedición política que asoma en el poema de Lueiro, señalado por el número de la hoja que ocupa en el mecanografiado, la 10:

[...] Algunos de estos poemas aluden a la sempiterna movilidad gallega, una emigración que puede dejar despoblada a Galicia, y en donde solo quedan los “colaboracionistas” y los viejos (10), y que tienen que luchar con su lucha a cuestras, como cada hijo de Dios (6), provocando un sentimiento de rejas, de cadenas, de muerte (Z, 10) [*subrayado con bolígrafo rojo*]. PUEDE AUTORIZARSE. Aunque convendría tal vez introducir algunas tachaduras en los párrafos aludidos. Aunque, por otro lado, dentro del contexto general de loa a un poeta desaparecido pierden su matización político social.

El 15 de mayo la Superioridad emite su resolución: hay que suprimir los cuatro versos de Lueiro indicados, y, además, el v. 4 del poema “Caste-

22 En la transcripción de informes y cartas del archivo se añade la acentuación, muchas veces ausente. El resto se reproduce tal y como figura en los documentos originales, con sus errores, grafías y puntuación, señalando también los subrayados.

lao”, de Lorenzo Varela (hoja 7): “Unha nova Galicia sen cadea”. La editorial tuvo que imprimir el libro poniendo puntos suspensivos en estos lugares. Solo así pudo depositarlo el 24 de abril de 1971, un año después de la instancia de solicitud, cambiando además el título por el definitivo *Castelao na voz das poetas*.

La situación volvería a repetirse en 1974. Una vez más debemos a Alonso Montero la advertencia de que algunos versos del poema de Lueiro “Loitando, sempre loitando”, contenido en la antología *Chile no corazón*, fueron sustituidos por puntos suspensivos²³. Acudimos al expediente del AGA (exp. n. 7034/74, Sección de Cultura, caja 73/04188) que se abrió para el volumen en homenaje a Pablo Neruda, que contaba, entre otros, con poemas de Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Carlos Barral, Gil de Biedma o Gabriel Celaya. El 17 de junio de 1974 la combativa editorial catalana Edicions 62, cuyo director literario era José María Castellet, presentaba instancia de consulta voluntaria. La obra pasó al lector n. 6, que, gracias a la firma del informe, hemos identificado con Luis Martos, General de División²⁴. El militar se expresa en estos términos:

El recopilador [...] ha reunido los versos malos y peores que se han escrito sobre la muerte de Neruda [...]. Algunos, se refieren a Allende y a la guerrita civil de Chile, naturalmente favorables a Allende. Pero sin ser en general demasiado agresivos. Hemos tachado solamente un verso en la pág. 165 porque cita por su nombre a Pinochet, Jefe de Estado reconocido por España al que no se puede admitir insultos. Y otro en las págs 207-208 por excesivamente revolucionario. Se considera por tanto AUTORIZABLE CON TACHADURAS.

Se entregó entonces a otro lector, don 4, el coronel de aviación y miembro del servicio de espionaje Fernando Fernández-Monzón, quien el 25 de junio propone, como réplica a Martos, la prohibición de la obra:

23 *La voz de Galicia*, 2/10/1998, reproducido en Xesús Alonso Montero, *Beatus qui legit. Artigos periodísticos (1998-1999)*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2000, p. 40

24 Así lo define Fernando Larraz, *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*, Somonte-Cenero-Gijón, Trea, 2014. p. 96: “atrabiliario, rústico, cerril y dogmático. Fue el lector más prolífico en el primer lustro de la década de 1970”.

[...] todos los poemas aquí recogidos están totalmente politizados en el sentido de unir a la misma figura a Neruda y Allende y la muerte del poeta es tachada de asesinato perpetrado por el actual gobierno chileno. En este sentido la mayoría de las obras seleccionadas son verdaderos panfletos revolucionarios de calro *[sic]* matiz marxista, plagados de insultos a los ejércitos mantenedores del orden y sin que falten los rebuscados paralelismos del Septiembre chileno del 73 con el Abril español del 39, ni de los “mártires inmolados por el franquismo” del campo intelectual con la muerte de Neruda. Es una obra claramente tendenciosa y panfletaria, que bajo la noble excusa de exaltar la figura de un poeta insigne esconde un interés bastardo de propaganda clandestina marxista con los más soeces insultos a las instituciones del actual y reconocido oficialmente, gobierno de Chile. Se considera que su publicación debe de ser DENEGADA.

El 23 de abril la Superioridad confirmaría la prohibición. El 14 de octubre Castellet presentó solicitud de reposición con una larga y acalorada carta en la que, entre otros argumentos, alega que “rechazar este libro es rechazar en bloque a la literatura española de hoy y esto es algo que no creemos que entre ni en la política del Ministerio, ni en la mentalidad de ningún hombre que valore la cultura”. La defensa del crítico catalán sirvió para levantar la prohibición pero no para impedir una serie de cortes. La Oficina contactó con la editorial y emitió la decisión final de “silencio administrativo”. Era una opción que consentía al Ministerio descargar toda la responsabilidad de la publicación sobre la editorial, que asumía la posibilidad de una denuncia o bien del secuestro de la tirada en cualquier momento. No hay documentación que dé fe de los pasajes que la Administración ordenó suprimir. Una nota manuscrita en la citada misiva de Castellet informa de que fueron señaladas de manera oficiosa a la editorial: “Comunicadas verbalmente algunas supresiones. Se presentará directamente el depósito”. Al cotejar el mecanografiado presentado con la edición definitiva nos damos cuenta de que desaparecen composiciones enteras (como la de Xavier Bru de Sala) y algunos versos. Entre estos cuatro (vv. 2, 19, 20 y 21) de la traducción española del poema de Lueiro, aunque no figuraba entre los indicados por el primer lector: “Yo ya tenía veinte años | ~~cumplidos en el treinta y seis [...]~~ Ayer nosotros y hoy tú. | ~~Nosotros con Hitler y Mussolini...~~ | Tú con la C.I.A. y con la I.T.F...”. El

original gallego mecanografiado ya presentaba, en cambio, puntos suspensivos (Alonso Montero reproduce los versos en su artículo). Posiblemente esta omisión se deba a una previa autocensura de la editorial.

Las demás obras de Lueiro que transitaron por el departamento estatal no sufrieron podas. Sin embargo, los informes emitidos nos ayudan a entender el clima de sospecha en que se movía el autor y la incultura y prepotencia de los lectores. En el AGA (Sección de Cultura) se guardan los expedientes de otras seis obras de Lueiro que vieron la luz entre 1959 y 1982, así como de otros dos volúmenes colectivos que incluyen un relato (*Sexto certamen internacional de cuentos*) y versos (*Antonio Machado na nosa voz*) salidos de su pluma. Se reproducen los títulos en orden cronológico, indicando número de expediente, signatura y fechas de apertura y resolución del trámite, desde el envío de la solicitud hasta la aceptación del depósito.

- *Juncia de amor y vida*: exp. n. 2606/59, caja 21/12428; (29/5/1959-15/7/1959);
- *Sexto certamen internacional de cuentos*: exp. n. 1049/68, caja 21/18732; (6/2/1968-7/2/1968);
- *Antonio Machado na nosa voz*: exp. n. 1201/67, caja 21/17926; (26/12/1966-14/2/1967);
- *Non debían medrar*: exp. n. 9076/74, caja 73/04313; (28/8/1974-11/9/1974);
- *Tempo de sol a sol. 2º ed.*: exp. n. 1103/75, caja 73/04617; (21/1/1975-30/1/1975);
- *Del corazón de mi pueblo*: exp. n. 14400/77, caja 73/06412; (19/12/1977-21/12/1977);
- *Escolma ferida*: exp. n. 282/78, caja 73/06440; (2/1/1978-11/1/1978);
- *Conversaciones con mi hijo*: exp. n. 3830/82, caja 73/07882; (4/6/1982-7/6/1982).

El intervalo desde el primero hasta los últimos expedientes certifica la progresiva pérdida de fuerza y capacidad represora del organismo, aunque sus funcionarios se resistieran a aceptar los cambios políticos y sociales que vivió el País durante los años setenta y ochenta.

En el catálogo del AGA no consta el expediente de censura del debut de Lueiro, *Nacencia. Cuentos y poemas*, aunque cualquier libro con desti-

no comercial debía pasar la censura. Es posible que el sobre que lo contenía esté mal catalogado (quizás debido al uso del seudónimo Gudea) o se haya extraviado²⁵. Así, es *Juncia de amor y vida* el primer volumen de Lueiro que desembocó en el entonces llamado “Servicio de Inspección de Libros”. Es el único título de nuestro autor que se edita estando vigente la ley de Prensa de Serrano Súñer, que databa de 1938 e instituía la obligatoriedad de la consulta previa para cualquier publicación no periódica. El 29 de mayo de 1959 el mismo Lueiro mandó la instancia de impresión, indicando una tirada de solo 250 copias. El poemario fue autorizado el 18 de junio y depositado el 15 de julio. Sin embargo, el lector (el abogado Ángel Sobejano, como deducimos de su firma) se atrevió a lanzar un despectivo juicio: “Una serie de renglones cortos que el optimista autor titula poesías. Carecen como tales de fondo, de forma y de todo valor literario. No obstante ateniéndonos al cuestionario PUEDE PUBLICARSE”.

El resto de los expedientes se abrieron durante la época de la “Ley Fraga”. Se presentó directamente a depósito —y fue aceptado sin trabas— el *Sexto certamen internacional de cuentos* (que contenía “Vicente y el otro”).

El Círculo de las Artes de Lugo optó acertadamente por el depósito también en el caso de *Antonio Machado na nosa voz*, librito “impreso a multicopista” de homenaje al poeta republicano. Aquí aparecía el primer poema escrito en lengua gallega por Lueiro, “Agonia da lambranza”, traducido del español por el propio autor con la ayuda del poeta y amigo Antonio Tovar. Aunque el depósito se aceptó al día siguiente, se redactaron dos informes. Ambos lectores subrayan que con la antigua ley habrían tachado algunos versos “para evitar la posible retorcida intención de los autores que tejen la Corona o desgranar las canciones”. Sin embargo, ni a los lectores ni al Director de la Sección les pareció razón suficiente

25 No podemos descartar del todo que el libro solo circulase de manera clandestina y por canales de venta “no oficiales”; en ese caso la editorial pudo evitar la presentación de la solicitud de autorización estatal. La ausencia del número de depósito en la edición, así como la atribución de los derechos “de propiedad del autor” (como se lee en la página legal) podrían apoyar esta hipótesis. En el catálogo del archivo tampoco se encuentra la documentación relativa al librito *Sonetos a la ciudad de Vigo*, impreso en 1960 por Talleres Hijos de Eladio Portela. En este caso, los datos legales en el colofón del libro (“Depósito Legal: P.O.-42-60 Núm. Registro: P.O.-7-60”) nos empujan a pensar que el trámite de la autorización se cursó, pero que su expediente no está localizable.

para prohibir los pasajes con “alusiones políticas”. Concluye el segundo lector, don 13: “como la obra viene «en depósito», no se advierte manera de evitar jurídicamente su difusión, por no evidenciarse de manera clara la intención de atentar a los principios del Movimiento Nacional”. El volumen, por lo tanto, pudo editarse. Los dos lectores, de todas formas, no aluden al poema de Lueiro. Alonso Montero ha examinado el expediente de censura en el ensayo que precede a su edición facsimilar de 2009, reproduciendo además los informes en el apéndice II²⁶. Remitimos a esas páginas para obtener un cuadro completo del asunto: solo añadimos que, de nuevo, fue el lector HM quien escribió el primer informe.

HM firmaría asimismo los de las dos siguientes obras presentadas por Lueiro. Se admitió sin obstáculos el depósito de *Non debían medrar* catorce días después de la instancia. Una vez explicado el argumento, HM sentencia: “Nada, en absoluto, que objetar. Puede autorizarse”.

Sí mostró más de un reparo, en cambio, a propósito de la segunda edición de *Tempo de sol a sol. Poemas de neno galego* (la primera había salido en Buenos Aires en 1971, Edición Centro de Betanzos). En su largo informe, en el que no ahorra pullas, condena el retrato que hace Lueiro de los niños gallegos: la miseria pintada en el poemario es falsa, y proyecta una imagen nociva del Nuevo Estado que no se corresponde con las mejoras sociales que se han efectuado en Galicia. Otro “defecto” es la presencia de alusiones a la Guerra Civil y sus secuelas. No falta, en esto, un tema tabú, que volveremos a encontrar en *Manso*, como es la presencia de los moros al lado de los nacionales.

El niño gallego ante la realidad que la vida le ofrece desde su nacimiento, constituye la temática monocorde y quejumbrosa de estos poemas. El niño situado en la realidad sociológica de una Galicia pobre y desmedrada, como si tal fuera la generalidad indiscriminada. [...]. Y tal estampa no es cierta, por cuanto ha mejorado el nivel económico de la Región y, desde luego, todos los niños gallegos tienen hoy escuelas en edificios buenos simplemente aceptables. Nos

26 Xesús Alonso Montero “Un achegamento a Antonio Machado na nosa voz (Lugo, 1966) trinta e tres anos despois”, en *Antonio Machado na nosa voz*, ed. facs., Vigo, Edicions Xerais de Galicia, 2009, pp. 11-48. El estudioso aporta también un dato sobre la tirada, que fue de tan solo 300 ejemplares (p. 40).

parece objetable —por la insinuación que hace de los moros traídos acá, aunque no concreta cuándo— el poema “Neno sin Escuela”, de la pág 28, por la encubierta alusión a la guerra civil. Igualmente objetaríamos y pediríamos la supresión de algún adjetivo en el poema de la pág. 30 [*subrayados con bolígrafo azul*]. Pero como ya está editado y no se somete a consulta voluntaria, creemos que las objeciones encontradas no ofrezcan entidad suficiente para rechace judicial.

La Superioridad, finalmente, decreta que “Evidentemente las frases subrayadas a lápiz negro a las págs. 28, 30 y la rima blasfematoria de la pág. 63 impiden que el libro sea aceptado libremente por lo que procede que pase por silencio”. Por carecer de motivos de peso para su prohibición, la obra pudo circular, aunque otra vez bajo la fórmula del “silencio administrativo”. Los subrayados a los que se refiere el funcionario —como comprobamos en uno de los dos ejemplares guardados junto con el expediente— son: “Africa, onde están os mouros, | os mesmos que truxeron | pra vir matalos homes | nas nosas corredeiras” (“Neno sin escola”, vv. 12-14, p. 28); una palabra del poema “O berrar do neno”: “Berrade forte, sempre, | hastra faguer da terra, | a terra nosa, ceibe” (v. 17, p. 30); y, finalmente, otra del “Poema de espranza” (v. 10, p. 63): “Non hai mal que cen anos dure, | nin cristo que os resista”. Versos que se salvaron justo por no presentarse a consulta voluntaria.

Los tres últimos trámites se emprendieron después de la muerte de Franco, cuando ya estaba en marcha el proceso de la “Transición”. En 1977, el Real Decreto-Ley 23/1977 oficializaba la disolución del Movimiento Nacional y del Ministerio de Información y Turismo, mientras que al año siguiente la Constitución derogaba, de hecho, la ley 14/1966. Sin embargo, el aparato de censura siguió funcionando —o por lo menos creía hacerlo— incluso cuando se había disuelto el Régimen que lo había creado, y faltaba ya el respaldo legal, político y judicial para llevar a cabo sus resoluciones²⁷.

El 19 de diciembre de 1977 se depositan los ejemplares de *Del corazón de mi pueblo*, volumen en homenaje a Alberti que contiene un poema de Lueiro en lengua española: “Te abrazaré en Granada”. Aunque el de-

27 Cfr. Francisco Rojas Claros, “La represión cultural durante la Transición: los últimos libros prohibidos”, *Represura*, 3 (2007).

pósito es aceptado tras solo dos días, se redacta un informe. No se hace referencia a Lueiro, pero las palabras del lector (con firma ininteligible y al que tampoco se atribuye número) demuestran que siguen vigentes los criterios de antaño:

Es casi motivo constante el cantar el exilio de Alberti y otras veces su lucha desde el 36, pero en los vascos se acentúa también su lucha por la libertad de su propio país al que se considera aherrojado y perseguido (pgs, 82, 106 y 165 [sic]. Con todo creemos que lo señalado no constituye base suficiente para una impugnación. El pie de imprenta es correcto.

Pocos días después, el 2 de enero de 1978, se presenta a depósito *Escolma ferida* que igualmente dio pie a un informe por parte de un lector (sin número):

Conjunto de poesías, la mayoría de ellas de lamento y queja contra la opresión sufrida no solo por el pueblo gallego [sic] eternamente emigrante [sic] sino por la falta de libertad de España entonces encadenada (pg. 20), queja contra el Julio de 1936 (pg. 21), elogio al Che Guevara (pg. 71) y acusaciones contra el régimen de Pinochet, lamentándose de las violencias en Chile. Con todo, lo señalado no parece tener entidad suficiente para una impugnación, y el pie de imprenta es correcto.

El último trámite (*Conversaciones con mi hijo*) se cursa en el siguiente decenio. La solicitud, con fecha 4 de junio 1982, se dirige ahora al recién nacido Ministerio de Cultura y a la “Dirección General de Promoción del libro y de la cinematografía. Promoción editorial”. Empero, todavía se hace referencia a: “las previsiones de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo de 1966”. Se indica también un lector (n. 10), pero ya no hay informes. Solo se marca una X en “No procede adoptar las previsiones del artículo 64 de la Ley de Prensa e Imprenta” y “Requisitos formales completos”. El siete de junio de 1982 se autoriza el depósito. Solo a partir de esta fecha tan tardía las obras de Lueiro quedarán libres de control.

4. *MANSO*

Manso relata la historia de un caballo que vive los trágicos años de la Guerra Civil y la primera posguerra. Nacido entre los “matorrales espesos de la alta montaña de Lugo”, es arrebatado a su madre con apenas dos meses por unos mozos de la aldea gallega de Freaza. El potrillo es domado y muestra enseguida su actitud pacífica ayudando en las faenas de los labradores, “arrastrando el arado” o “recorriendo las ferias con la mercancía de la zoquería” de Basilio. Un día se insinúan confusos rumores sobre la rebelión de los militares contra el gobierno republicano. Las consecuencias del estallido de la guerra no tardan en manifestarse y trastornan la vida de la aldea: los jóvenes tienen que alistarse en el ejército y los soldados, en nombre de la Patria, requisan también a Manso. Lo llevan al cuartel de Vigo y luego participa en la campaña del Norte, acompañado por Bendaña, un joven de Freaza. Entre la nieve de la batalla de Teruel, el animal es herido por una metralla y “sale corriendo al galope, desbocado”, atravesando el frente. Al acabar la guerra cae en manos de Ramírez, dueño sin escrúpulos de una fábrica de tejas, quien lo fuerza a trabajar duramente hasta que, agotado por el barro de la hoya, muere en las orillas del mar²⁸.

El lector, sin embargo, no lee los acontecimientos según la disposición lineal que acabamos de trazar, pues no hay coincidencia entre fábula y tiempo del relato. En las páginas iniciales tropezamos, pues, con la figura de Ramírez, empeñado en comprar el caballo de un gitano en 1941. El primer capítulo continúa con el relato de la fatigosa jornada de los traba-

28 Silvia Carballido Reboredo, *Novela en pé de guerra. A Guerra Civil vista polos novelistas galegos en castelán*, Sada, Edición do Castro, 2001, p. 121, indica en la novela “Número 13” de Wenceslao Fernández Flórez un antecedente narrativo cuyo hilo conductor es un caballo en el contexto de la Guerra Civil. Sin embargo, no hay otros elementos en común. La novela de Fernández Flórez (editada en 1941) relata la búsqueda de un famoso caballo ganador del derby por parte de un detective británico en la zona republicana. Además de la trama —completamente distinta—, la postura ideológica y política de Fernández Flórez se encuentra en las antípodas de la de Lueiro, siendo su obra un ataque satírico contra los “rojos” que roza lo panfletario. Como escribió Julio Rodríguez Puértolas, *Historia de la literatura fascista española*, Madrid, Akal, 2008, vol. I, p. 514: “todos los tópicos y clichés habituales del fascismo español acerca de sus enemigos aparecen aquí”.

jadores de su tejería. Solo a partir del segundo arranca la larga analepsis que narra la vida de Manso en orden cronológico. La lucha fratricida ocupa la parte central del libro, con un doble enfoque: por un lado, el del caballo, parte del microcosmos de las tropas sublevadas (con la oposición entre los altos mandos —arrogantes y violentos— y los jóvenes soldados inocentes); por otro, el punto de vista de los aldeanos. Solo en el último capítulo se reanuda brevemente el hilo inicial: la acción se sitúa dos meses después, y culmina en el amargo desenlace. Lueiro explota esta técnica de interrumpir la secuencia temporal a lo largo de toda la novela, cuando afloran recuerdos, paréntesis o nuevas analepsis que dan cuenta del pasado de los personajes que Manso se cruza en su camino.

4.1. *Lecturas críticas*

La novela puede encasillarse dentro del “realismo social”, corriente narrativa que —en definición de Sobejano— apuntaba “hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución”²⁹. Una literatura testimonial, entonces, que pretendía desvelar a través de una mirada objetiva y crítica la cara más ruin y desaliñada de la España franquista, oculta por el falso triunfalismo de los medios oficiales. En *Manso* la búsqueda de una estética realista se advierte en situaciones, personajes y lenguaje, del todo verosímiles, situados dentro de coordenadas cronotópicas concretas y “verdaderas”, como las de los años treinta y cuarenta en una aldea gallega. El mismo autor ha defendido en más de una ocasión la voluntad de crear una ficción que se alimentase de la vida misma, única manera de representar con eficacia y contundencia la situación social y rescatar la memoria reprimida de la historia de España:

Pongo la imaginación al servicio de la realidad. Me gusta soñar y pisar la tierra. No tener ciegos los ojos ni entontecida el alma. Nutrirme de lo que yo vivo y de lo que viven los demás. Porque si el hombre está hecho de sueños han de ser sueños amasados

29 Gonzalo Sobejano, “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*”, *Papeles de Son Armadans*, XLVIII (1968), pp. 19-58 (pp. 35-36).

con voces y con tierra. Adoptar otra postura lo juzgo una inmoralidad³⁰.

En nuestra novela dicha realidad se cifra en la dura lucha para sobrevivir en una localidad olvidada por el poder y saqueada por la guerra, como aclara Lueiro desde las páginas del mismo periódico:

Es la narración sencilla de unos personajes que viven circunstancias trágicas, demostrando la inmensa resistencia que tiene el hombre ante las adversidades. [...] [Pretendo] hacer llegar al lector el abandono total en que se encuentran las aldeas de cualquier país. [...] Muy poca gente se ocupa de ellas hasta que llega la guerra. Cuando la guerra llega, como allí hay hombres y cosas que sirven para la guerra, entonces se acuerdan de las aldeas. Segundo, [pretendo] acusar el miserable estado social de un sector humano, donde el hombre malvive, como si fuese un bicho extraño.

Al escritor no le interesa la significación político-ideológica de la Guerra, ni quiere explicar sus causas o profundizar en las posiciones de los dos bandos (los republicanos, además, apenas asoman por la narración). La guerra es el mal absoluto, más allá de las circunstancias. Podríamos afirmar, entonces, que se trata de una novela antibélica, más que de la exaltación de los que se opusieron al alzamiento.

Dentro de la literatura española la obra es prácticamente desconocida, y son muy pocos los estudios que van más allá de su simple mención³¹. Podría haber distintos motivos para explicar esta penuria. En primer lugar, es posible que la crítica haya considerado a Lueiro preferentemente como poeta, y, a tenor de su limitada producción novelística, solo raramente se le encasillara dentro de la nómina de los narradores. También

30 *ABC*, 7/9/1967, p. 21. No es difícil ver en esta novela la trasposición de episodios autobiográficos, sacados del vivo recuerdo del autor. Por ejemplo, el hecho de que se relate la campaña del Norte desde el punto de vista de las Fuerzas de Sanidad. Hallamos también situaciones más puntuales que rememoran la vida de Lueiro, como un personaje que huye a los montes nada más comenzar la guerra.

31 En publicaciones generales sobre la narrativa de la posguerra ni siquiera se le nombra. Así, por ejemplo, en *La novela española contemporánea (1939-1967)* de Eugenio G. de Nora o en la *Historia de la novela social española (1942-1975)* de Sanz Villanueva.

su condición de autor bilingüe ha contribuido a soterrar todavía más su nombre en la literatura española. Además, como se aclarará, la novela casi no circuló, fruto de los contenciosos con el Ministerio y del hecho de que las únicas dos ediciones (1967 y 1968) se agotaron enseguida. A estos problemas editoriales y censorios quizá haya que añadir que Lueiro siempre permaneció “fuera de las ferias y vanidades de la promoción” y no pareció interesado en demasía por la difusión de sus escritos³². En los años cincuenta y sesenta, por varias razones (geográficas, de formación y generacionales), el autor gallego también anduvo al margen de los círculos intelectuales de los grandes centros urbanos, animados por jóvenes que buscaban una salida al estancamiento de la cultura del Régimen³³. Dicho “aislamiento” probablemente limitó aún más el conocimiento de *Manso*. Un olvido extendido aun después del final de la dictadura.

Así las cosas, contamos casi solo con algunas reseñas que aparecieron en las proximidades de la primera edición. Una de las primeras salió en el diario *ABC* el 29 de junio de 1967³⁴. Su responsable vaciaba la novela de cualquier carga conflictiva, transformándola en una tragedia melodramática:

32 Xesús Alonso Montero, “A modo de prólogo”, en Manuel Lueiro Rey, *Hundezelle y otras vidas maltratadas*, Barcelona, Ronsel, 1998, pp. 9-11 (p. 10).

33 “Durante anos e anos Lueiro foi un escritor solitario, *en solitario*. Residía no Grove, unha illa desvencellada de toda relación literaria, e traballaba, ‘pro pane lucrando’, na Delegación de Facenda de Pontevedra, un ermo burocrático” (Xesús Alonso Montero, “Unhas palabras sobre o escritor Manuel Lueiro Rei”, *Dorna*, 17 (1991), pp. 83-84). Madrid y Barcelona, en cambio, fueron terreno fértil para encuentros de intelectuales, novelistas, poetas y editores que debatían sobre cómo la literatura —y más en concreto la novela social— podía llegar a constituirse en medio de lucha política. Basta pensar en las tertulias del café Pelayo o en las reuniones de autores como Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Carmen Martín Gaité en la capital; o en la llamada Escuela de Barcelona, que se convirtió en núcleo de la industria editorial anti-Régimen. Gracias a Carlos Barral, muchos autores de la nueva literatura comprometida pudieron imprimir sus obras y difundirlas incluso en el exterior. El aislamiento de Lueiro también se dio en el sistema literario gallego, dominado en aquel entonces por el grupo Galaxia, que propugnaba un frente exclusivamente cultural y literario como resistencia al franquismo. Una visión que Lueiro no podía compartir.

34 *ABC*, 29/6/1967, p. 45.

Es la conmovedora historia de un caballo que, como su nombre indica, es un dechado de mansedumbre y sacrificio. Pero el caballo es quien con su andadura lenta e indiferente nos hace atravesar un mundo y recorrer un camino lleno de sorpresas y de dramáticas enseñanzas. Arrancado de su aldea gallega, anda de aquí para allá siguiendo los acontecimientos de nuestra guerra hasta morir, puro montón de huesos y mataduras, entre el barro viscoso de un tejat.

De más interés son las sucesivas críticas que vieron la luz en revistas literarias, como la madrileña *Punta Europa*, que alaba el texto por mor de su preocupación realista y su “autenticidad”. Sin embargo, fiel a un canon de juicio “objetivista”, el reseñador a veces juzga la prosa de Lueiro “en exceso floreada”³⁵. Meses después, José Domingo, desde las páginas de *Ínsula* —una de las publicaciones más heterodoxas y plurales de aquel tiempo— resaltaba, en cambio, esa combinación de realismo y lirismo que, como se decía, el mismo autor consideraba la esencia de su producción. Después de subrayar la originalidad de la novela (aunque advertía “hechuras indudables de obra primeriza”), el crítico alaba la lograda búsqueda de un comprometido realismo descriptivo: “las escenas bélicas se nos describen tal como acaecen en la realidad: vulgares, grises, despojadas de toda esta faramalla que acaba por convertirlas en hechos heroicos”; mientras que “cuando la obra tiene por escenario la vida en las aldeas galaicas, sus páginas se iluminan con una fragante y natural poesía, la del propio paisaje”³⁶.

En fechas más recientes, ciñéndonos al ámbito gallego, se ha analizado la novela desde una óptica más amplia, enmarcándola dentro de los

35 “Lueiro Rey”, *Punta Europa*, XII, 127 (1967), p. 88. Para otras reseñas de la época, cfr. Ramón Nicolás, “Introducción”, pp. 101-102. También Xesús Alonso Montero, “La obra de Manuel Lueiro Rey. A modo de introducción”, en Manuel Lueiro Rey, *Vicente y el otro*, Buenos Aires, Oberón, 1968, p. 9, destacó algún exceso lírico en *Manso*: “esta prosa tan lograda, y lograda con facilidad, no siempre sirve con precisión los objetivos del escritor. Páginas hay en que la dramaticidad de las cosas y de las situaciones queda diluida en el verbo trabajado del narrador. Es riesgo en el que incurren los escritores que, como Lueiro, ven en el idioma una fascinación y una tentación constante. Se impone en tales casos saber bien lo que se persigue con la palabra para que ésta no vista de “poesía” una realidad que hay que desnudar”.

36 José Domingo, “Manuel Lueiro Rey, *Manso*”, *Ínsula*, 255 (1968), p. 7.

cauces de todo el *corpus* del autor. Así, Ramón Nicolás lee *Manso* como novela paradigmática de los rasgos habituales del Lueiro poeta y narrador: “a reflexión sobre a opresión política e social, o sufrimento e os límites de resistencia do ser humano; a carencia de liberdades e a inxustiza social”³⁷. Xesús Alonso Montero ya había avanzado una exégesis alegórica en esta dirección: “Na pluma de Lueiro a historia do cabalo non é unha historia inocente. Ademais de ser un recurso técnico para tecer, arredor del, historias e vidas humanas, Manso protagoniza unha alegoría, unha parábola, ó seu modo, do pobo español”³⁸. En efecto, el caballo parece encarnar los valores del pueblo español y, especialmente, de los aldeanos, con los que comparte inocencia, humanismo, sumisión y, a la postre, el trágico destino de la guerra. Un paralelismo categórico fortalece tal asociación: la madre de Manso aparece “muerta al fondo del barranco”, desesperada por la pérdida de su potrillo. De igual modo, a Isabel se la encuentra “en el fondo del agua”, tras recibir la noticia de la muerte de su hijo. Antecedentes del binomio “caballo-pueblo” víctima de la violencia franquista, y quizá posibles fuentes de inspiración para Lueiro, podrían rastrearse en dos obras que el autor admiraba y citó en repetidas circunstancias. La primera es pictórica: el caballo del *Guernica* de Picasso, a menudo glosado como trágica representación del martirizado pueblo español³⁹. Por el otro, el potro que se asoma al principio y al final de *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender, libro que, como veremos, es una piedra de toque de *Manso* también para un censor del Ministerio. Aunque en la novela del aragonés el caballo asume un papel menor respecto a Manso, cobra cierta relevancia dramática, evidenciada en los momentos clave de la narración para avivar el recuerdo de Paco en Mosén Millán e interrumpir la hipócrita celebración de la misa. El potro es el espíritu del campesino y, como explica Carrasquer, consigue “resucitar simbólicamente al pueblo español matado a palos, a puyazos, a balazos”⁴⁰.

37 Ramón Nicolás, “Introducción”, pp. 99-100.

38 Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, pp. 15-16.

39 Lueiro dio forma narrativa al célebre cuadro en el cuento “El niño que tenía un oso de trapo”, publicado en *Vicente y el otro* (pp. 71-74).

40 Francisco Carrasquer, “Introducción”, en Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, 1998, pp. V-LXXXI (pp. LXVI-LXVIII).

Basilio Losada, por último, vio en *Manso* una metáfora del soldado⁴¹. Como los jóvenes obligados a alistarse, el caballo es arrastrado al frente y regresa sin voluntad de vivir (con “una tristeza humana impresionante” en los ojos). Su mismo nombre y “la virtud de ser pacífico” que le caracteriza fortalecen dicha analogía, así como su oposición a los mandos militares que creen, en cambio, que “la guerra es necesaria”.

4.2. *La génesis de la novela*

En una entrevista del 11/12/1966, Lueiro recordaba así la gestación de *Manso*: “Fue creciendo poco a poco. Empezó como un cuento breve. Luego novela corta. Después comprendí que daba para más y se convirtió en la reciente novela”⁴². El germen fue, entonces, el cuento “Manso, caballo de carne y hueso”, que solo se publicó en 1998 en la antología póstuma *Hundezelle y otras vidas maltratadas*⁴³. El largo relato (43 páginas) ya contenía argumento, protagonistas y estructura de la novela, coincidiendo, además, en numerosos segmentos textuales. Su autor, pues, solo retocó en muchas ocasiones lo ya escrito, limándolo, perfeccionándolo y añadiendo pinceladas. Sobre todo incorporó nuevas descripciones y diálogos y alargó la trama con algún episodio (como la requisita del caballo y la detención y sucesiva muerte de José, el maestro de aire machadiano), redactando *ex novo* los capítulos VI, VII, XI y XII.

Tales etapas de composición y progresiva ampliación terminaron por lo menos en octubre de 1966, cuando *Manso* optó al premio “Ciudad de Oviedo”⁴⁴. Luego fue presentado a la Administración estatal el año sucesivo. Antes de que el libro viera la luz, el texto sufrió cambios ajenos a la voluntad del autor, a resultas de la censura. En 1968, Lueiro editaría en Buenos Aires la segunda edición, ya íntegra, para la cual —según se

41 Basilio Losada, “Lueiro e a claridade”, en *Manuel Lueiro Rey (1916-1990). A liberdade ferida*, pp. 61-62 (p. 61).

42 *Diario de Pontevedra*, 11/12/1966, p. 14.

43 Manuel Lueiro Rey, *Hundezelle*, pp. 161-203.

44 Herminio Barreiro recuerda la lectura del manuscrito de la novela en casa del autor, aunque no especifica cuándo (“Siempre me acompañará, sempre”, en *Manuel Lueiro Rey. A liberdade ferida*, pp. 33-34).

lee en la solapa— se basó la traducción gallega, la única realizada de la novela⁴⁵.

El cuadro de las distintas redacciones de *Manso* se dispone de la siguiente manera⁴⁶:

M: mecanografiado presentado al Servicio de Orientación Bibliográfica, enero de 1967;

E1: primera edición; Richard Grandío, Oviedo, junio de 1967;

E2: segunda edición; Oberón, Buenos Aires, octubre de 1968;

G: traducción en gallego; Vigo, Galaxia, 1996.

A estos documentos hay que añadir por lo menos otro, el primer eslabón de la génesis de la obra:

O: mecanografiado entregado al “Premio Novela Ciudad de Oviedo”, octubre de 1966.

Desgraciadamente, no tengo constancia de la supervivencia de este mecanografiado “original” que el autor envió al jurado, o bien de otro manuscrito previo a *M*. Por eso, en lo que se refiere a sus variantes textuales, solo me limitaré a formular hipótesis.

4.3. *El premio “Novela Ciudad de Oviedo”*

En junio de 1966 se anunciaba la convocatoria de la V edición del Premio ovetense, certamen fundado por el librero-editor Richard Grandío y promovido y patrocinado por el Ateneo y el Ayuntamiento de la ca-

45 Aunque salió póstumo, el libro cumple un deseo expresado por el novelista (cfr. Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, p. 18). Sobre la traducción cfr., del mismo estudioso, “*Manso*, de Lueiro, en galego”, *La Voz de Galicia*, 28/11/1996, p. 9, y Ramón Nicolás, “*Manso*, a presencia de Lueiro Rey”, en Ramón Nicolás, *Papeis de literatura. Dez anos de revisión crítica*, Vigo, Xerais de Galicia, 2001, pp. 85-87.

46 Por comodidad, a partir de ahora emplearemos las siglas. No incluimos en este listado “*Manso*, caballo de carne y hueso” por tratarse de otra obra. Con nuestro estudio, pues, pretendemos reconstruir la evolución de un texto ya fijado, es decir, la novela.

pital asturiana⁴⁷. La revista *La estafeta literaria*, entre otras, difundía el reglamento:

Podrán optar a este premio todos los escritores de lengua española, presentando un original inédito. Los originales estarán mecanografiados a doble espacio, en papel blanco, tamaño folio u holandesa. Se presentarán por triplicado. La extensión habrá de ser superior a los 200 folios. Deberán ser remitidos antes del día 15 de octubre de 1966 al Ateneo de Oviedo [...]. El fallo se efectuará el 7 de diciembre del año en curso. [...] La cuantía en metálico del premio es de 100.000 pesetas, más el 15 por 100 de la venta de la segunda y sucesivas ediciones, en concepto de derechos de autor. La novela será editada por Richard Grandío, en exclusiva⁴⁸.

Precisamente el 7 de diciembre, el jurado, reunido en el Hotel Principal de Oviedo, declaró como ganadora la novela de Lueiro. En el *Diario de Pontevedra* de la mañana siguiente leemos:

La obra vencedora obtuvo cinco votos contra dos, respecto de la finalista *Semanas perdida con vosotras* de Manuel C. Cueto, de Madrid. Ambas novelas [...] fueron las seleccionadas en la VI votación, tras haber sido eliminadas diez más [...]. El Jurado del premio estaba formado por los escritores don Alejandro Núñez Alonso, don José Caso González, don Ángel María de Lera y don Alfonso Vallejo; el periodista Rubén Suárez, el primer teniente de alcalde don Anselmo López, y el presidente del Ateneo de Oviedo, don Luis María Fernández⁴⁹.

47 En las anteriores ediciones resultaron ganadoras las siguientes novelas: *Caza mayor* de Jorge Ferrer-Vidal (1961), *Sexta galería* de Martín Vigil (1962), *Los niños numerados* de Juan Farias (1964) y *Unos rosales en China* de Antonio Fraguas Saavedra (1965).

48 *La estafeta literaria*, 346 junio (1966), p. 38.

49 *Diario de Pontevedra*, 8/12/1967, p. 10. En el *Pueblo Gallego* del 18 del mismo mes (p. 17) se informaba del homenaje que los colegas le dedicaron al autor tanto para el premio ovetense como para la victoria en el I Concurso Regional de Cuentos “Café real”, obtenido pocos días después: “En un céntrico restaurante de esta capital los funcionarios de esta Delegación de Hacienda ofrecieron un almuerzo a su compañero don Manuel Lueiro Rey, para festejar sus recientes éxitos literarios [...].”

Poco más de un mes después del veredicto, Grandío emprendió los trámites legales para editar la novela.

5. LA CENSURA DE *MANSO*

El expediente relativo a la publicación de *Manso* (AGA, Sección de Cultura, exp. n. 747/67, caja 21/17888) nos permite evaluar la envergadura de los cambios impuestos, sus causas y responsables. El papel de la censura estatal fue tan relevante que, con amarga ironía, Alonso Montero llega a afirmar que fue “coautora [sic] do texto da primeira edición da novela”⁵⁰. Antes de penetrar en sus engranajes hay que detenerse en otro tipo de reparo al que tenían que enfrentarse los escritores. Me refiero a la autocensura, condicionamiento menos visible y tangible que los bolígrafos de la oficina del Ministerio, pero que sin duda fue cómplice de la alteración de la literatura española de esas décadas. Abellán, en uno de sus fundamentales estudios, la define como:

las medidas previsoras que, consciente o inconscientemente, un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción o repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del Estado facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él⁵¹.

Para el mismo Alonso Montero, la novela —incluso en su versión íntegra— no reproduce lo que Lueiro quería y hubiera sido capaz de escribir:

Nun réxime político tan censorio o escitor autocensúrase, non pouco, sempre. [...] *Manso* é a obra máis feita e lograda de Manuel Lueiro, unha obra onde non sempre se realiza plenamente, porque o excelente narrador que Lueiro levaba dentro tivo que elaborar un relato sobre a Guerra Civil nunhas coordenadas, as da Censura —e as da

Se pronunciaron brindis en los que pusieron de manifiesto la labor de Lueiro Rey, el que agradeció el agasajo que se le tributaba”.

50 Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, p. 16.

51 Manuel L. Abellán, “Censura y autocensura en la producción literaria española”, *Nuevo Hispanismo*, 1 (1982), pp. 169-180 (p. 169).

autocensura, por tanto— que, ás veces, cortaban o alento e, sempre, moderaban a ambición⁵².

Efectivamente, Lueiro sabía que su obra tenía que ser aprobada por el departamento censorio, si bien a estas alturas todavía no había experimentado sus opresivas decisiones. Es imposible precisar el alcance de tan severa coacción. Sin embargo, no podemos descartar que también *Manso* naciera condicionada en este sentido, y por ello que Lueiro, de manera más o menos consciente, tuviese que controlar su prosa para sortear una segura denegación.

Como dijimos, en 1966 había entrado en vigor la “Ley Fraga”, que permitía elegir entre el depósito directo o la eufemísticamente llamada “consulta voluntaria”. Según se desprende de las palabras del autor en una entrevista al *Faro de Vigo*⁵³, parece que al principio la editorial pensó en la primera opción, pero luego se vio obligada a presentar la obra a consulta: “todo empezó en los primeros días de enero último. La Dirección General ordenó la suspensión de la edición de «Manso» que estaba en marcha; pidió que se le mandase el original a Madrid”. Así, el 21 de enero de 1967 Richard Grandío envía la solicitud de autorización, adjuntando dos copias de la novela (*M*). En la carta se precisa que fue “galardonada con el premio Ciudad de Oviedo”. Aunque no se trataba de un certamen literario tan conocido y mediático como, por ejemplo, el Nadal o el Planeta, una obra ganadora podía ejercer cierta presión sobre el Servicio de Orientación Bibliográfica, temeroso de un escándalo en caso de denegación⁵⁴.

El Jefe de Negociado de Registro firma el 28 de enero la instancia. Se abre así el expediente 747/67.

52 Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, pp. 18-19.

53 *Faro de Vigo*, 24/3/1967, p. 12.

54 Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 126-128 y 185-187, trae a colación algunos episodios en este sentido. Entre ellos la novela de un jurado que votó por *Manso* en el certamen ovetense, *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera. La obra fue premio Planeta en 1967. En esta tesitura, el censor, a pesar de haber redactado un informe muy crítico, apoyó la aprobación explicitando su criterio pragmático: “dado el carácter de premio público concedido a ésta y en evitación de la propaganda que se le pudiera hacer con una denegación”.

5.1. *El mecanografiado*

Pieza fundamental en la tarea de reconstrucción de la trayectoria de la novela es *M*, documento que, según mis datos, no se ha mencionado nunca en los estudios sobre *Manso*.

Encuadernado en papel acartonado amarillo, consta de 232 hojas (21,5 x 29,5cm) escritas solo a una cara, con numeración de 1 a 228 añadida con bolígrafo azul en la parte superior derecha. Entre la hoja 118 y la 119 hay una que lleva el número 118 bis, mientras que otra está sin numerar entre la 147 y la 148. En la portada se lee, trazado a bolígrafo azul “Novela”, “Manso, y, además, el número de expediente y el sello “Archivo” del Ministerio. En la primera hoja aparecen en el centro el nombre de autor y el título, y, en la parte inferior: “Presenta: Manuel Lueiro Rey Roffignac -16- 4° Pontevedra”.

Hay diversas intervenciones hechas por los censores con lápiz y bolígrafos rojos y azules: se trata tanto de palabras subrayadas o tachadas, como de trazos, corchetes y llaves en los márgenes del texto. En cinco ocasiones (cfr. § 4.4) los lectores añaden también algunas palabras en sustitución de las tachadas (y en la h. 194 se escribe “vale” para aprobar el cambio). Otras veces, como demuestran la tinta y las diferentes manos, las correcciones manuscritas (hechas con bolígrafo rojo, azul o verde) se deben a quien mecanografió el texto, un encargado de la editorial o incluso el mismo autor. En estos casos se enmiendan palabras mal escritas o se sanan pequeños olvidos, casi siempre una sola palabra. De la misma manera registramos (unas 160 veces) palabras o líneas enteras tachadas con la máquina de escribir y las relativas correcciones mecanografiadas atribuibles a quien pasó a limpio la novela. Finalmente, la puntuación y la acentuación son a menudo aproximativas.

No podemos precisar si *M* reproduce a plana y renglón el mismo texto que triunfó en el certamen. Lo cierto es que la novela del mecanografiado transmite considerables variantes con respecto a la edición bonaerense (*E2*). Llama la atención, sobre todo, la falta de muchos pasajes en *M*. Ausencias, por supuesto, que no pueden atribuirse (por lo menos de manera directa) a la intervención de las oficinas estatales, puesto que *M* es anterior al paso por la censura. La edición argentina, en suma, no es una mera reproducción de *M* con la incorporación de las partes tachadas en

E1. Se añaden, en cambio, más de otras 450 líneas en total (que corresponden a unas 15 páginas), relativas en ciertos casos a segmentos que miden hasta una página entera seguida⁵⁵. En la práctica totalidad atañen a la guerra: descripciones del duro ambiente del cuartel, poblado de chivatos y mandos violentos, corruptos y ávidos; fragmentos que desmitifican el conflicto, describen la represión de los sublevados o la intervención de alemanes y moros.

No podemos afirmar a ciencia cierta quién, cómo y en qué momento se produjeron estas variantes en ausencia de *O* y de declaraciones iluminadoras por parte de los protagonistas del complicado *iter* de la novela. Una hipótesis es que la editorial podó el texto antes de entregarlo a los censores, evidentemente considerando que no se pudiese publicar tal y como lo escribió Lueiro. Uno de los efectos de la “Ley Fraga” fue, en efecto, el incremento del mecanismo de autocensura:

esta nueva modalidad censoria obligó a los editores a vigilar —pero, sobre todo, a expurgar— mucho más que antes los manuscritos, ya que, en el caso nada hipotético de que alguna personalidad o institución del régimen considerara que lo publicado había infringido de algún modo la ley, el editor era subsidiariamente cómplice del delito cometido⁵⁶.

La tipología de las partes ausentes hace pensar, lógicamente, en este tipo de censura previa, puesto que, como veremos, no difieren en contenido y tipología de los cortes que luego hará el Servicio de Orientación Bibliográfica. Si esta conjetura es correcta, la primera edición sería el resultado de una doble censura realizada en momentos sucesivos y por dos entidades distintas.

Sin embargo, no podemos descartar que para el certamen el autor presentara el mismo texto de *M*, y que Lueiro redactara las nuevas partes con vista a la versión argentina, sabiendo que estaba libre, por fin, de las cen-

55 También el ejemplo *C* que refiere Alonso Montero (“Sobre Lueiro”, p. 17) en su cotejo de las dos ediciones. Un párrafo que, sin embargo, no fue excluido de *E1* por el Servicio.

56 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980, p. 118.

suras. En este caso habría añadido, en un segundo momento, detalles y páginas que recrudecen sus acusaciones hacia los sublevados y aumentan la carga antibelicista.

Sea como fuere, *M* es una novela censurada: autocensura del autor (que esperó a que la novela saliera al exterior para retocarla) o de la editorial, que mandó a las oficinas ministeriales un texto *ya* mutilado.

5.2. *Los informes*

El 30 de enero se asigna *M* a un lector. Es HM, el censor que, como vimos, durante los años siguientes redactaría informes sobre otras obras de Lueiro (todas ellas en gallego) y que siempre está identificado con el número 8. En su veredicto del 1 de febrero traza las líneas de la trama, y a continuación, mecanografiado, añade:

Hay alusiones al comportamiento de un Sargento con los soldados —pág. 138—; a algún exceso en la zona nacional —pág. 140, 189—; al clima propio de la contienda civil —192, 221—. [*subrayados a bolígrafo azul*].

En definitiva, es una novela inserta en el clima de la Guerra civil española, vista desde el lado nacional, reflejando los temores y las inquietudes de las gentes a través de los aldeanos de Sotolongo y de un zoquero que, por haber estado en América, tenía opiniones propias sobre la guerra, sobre toda guerra, causante de desgracias, perturbaciones y males.

Salvo mejor criterio de la Superioridad, la creemos autorizable [*subrayado a máquina*].

HM considera entonces que la novela puede autorizarse. Indica cinco pasajes “sospechosos” que, sin embargo, admite por insertarse en el “clima de la Guerra civil española”. En las páginas señaladas (que marca también con trazos laterales rojos en *M*) se hallan, respectivamente: los abusos del sargento a un soldado de La Coruña (h. 138); el recuerdo de un asesinato cometido por los nacionales (h. 140), dos diálogos de Basilio, en los que afirma que los militares habrían fusilado a su primo (h. 189) y los acusa de haber matado al maestro (h. 192) y, finalmente, las

descripciones de los soldados arrancados de sus aldeas para ir a la guerra (hh. 220-221).

Sin embargo, las altas esferas del Departamento no consideraron suficiente este juicio; de modo que el 8 de febrero la obra pasa al lector don 23, experto en cuestiones castrenses, que termina su informe apenas dos días después. Contesta afirmativamente a tres de las preguntas del formulario estándar: *¿Ataca al Régimen y a sus instituciones?* y *¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?* y, finalmente, a la última, que anticipa su denegación: *¿Los pasajes censurables califican el contenido total de la obra?*

Escribe, además, un largo y detallado informe mecanografiado:

Novela de ambiente bélico-militar, con tema central en la biografía del caballo de una aldea gallega [subrayado a máquina]. Los primeros capítulos describen con morosidad bucólica la juventud del caballo de un aldeano que no tiene otra riqueza. Con la guerra del 36, un pelotón de sanidad se lo requisaba amenazando al dueño. En la aldea no entienden de política, “cosa que no debiera solucionarse a tiros”. La Guardia Civil —nunca vista allí por los chicos— se lleva al buen maestro, al que busca, y se teme por su vida. El hijo de otro labriego está en el servicio militar e irá a la guerra que su padre maldice, sin saber qué querrán los militares sublevados, de lo que solo se sigue mal para los soldados arrastrados al matadero (frase del final).

El caballo “Manso” va a la guerra en la sección del teneiente [sic] López [sic], antiguo sargento, bebedor, cobarde, ambicioso, inhumano, un malvado. Junto a él no hay otra figura militar que la de los soldados, que van a la fuerza [sic], tristes, miedosos, serios, callados, quejosos. Las poblaciones gallegas, Coruña, incluso, con gentes huidizas asustadas, solitarias, sin atreverse a hablar ni reunirse. El Alzamiento ha sido un pronunciamiento de militares rebeldes con algunos falangistas unidos a ellos. Un personaje, ha sufrido prisión por facilitar la evasión a la otra zona a un jefe socialista al que hubieran fusilado. A sus hermanas les han cortado el pelo y dado a beber aceite de ricino. Bombardean los aviadores alemanes. En Navarra solo hay alemanes e italianos. El teniente ama la guerra y elogia sus bienes.

El informe continúa en otro folio, escrito acaso más tarde y sin releer el previo, ya que empieza repitiendo casi a la letra el final de la primera parte:

El Alzamiento aparece como un pronunciamiento militar “¡Qué querrán los militares ahora!”. Se nombra a “los militares rebeldes” que se sublevan apoyados por algún grupo falangista. Un personaje ha sufrido prisión por ayudar a evadirse a un jefe socialista que hubiera sido fusilado, del que se toman represalias cortando el pelo y haciendo beber ricino a sus dos hermanas. En Navarra solo descansan de la campaña del Norte italianos y alemanes y bombardean los pilotos alemanes. El teniente ama la guerra y elogia sus ventajas. Los soldados desean morir para librarse de sufrimientos. Se filosofa sobre la guerra y la muerte y los deberes militares y la ambición militar y la picardía para lograr ascensos. La pintura del teniente con su asistente es demoledora y antimilitar, como todo el texto, aun siendo de Sanidad, lleva fusta, como dato de hinchazón despótica, y con ella ha cruzado la cara a algún soldado. La amenaza a su asistente ha costado un mes de arresto al sargento “Mariposa”, el único militar que hay junto al teniente en la novela, cuyo apodo le viene de su afeminamiento y contoneo de caderas.

Se insiste en los tópicos vulgares y sensibleros de las novelas remarquianas, los pacíficos hijos arrancados de sus madres, en lo mejor de la vida, cuando más gozan, para morir sin saber porqué. O solo porque lo quieren los militares.

Las dos figuras centrales, junto al caballo protagonista, son el teniente López y el asistente Bendaña, cuyo amigo José muere en la batalla de Teruel y cuya madre es hallada en el río, al que corrió como loca, descubriéndose la causa en la carta del Cuartel General del Cuerpo de Ejército de Galicia (firmada sin duda por el general Aranda, aunque no se pone la firma) dándole cuenta de la muerte heroica de su hijo, por la Patria; carta que en el contexto suena a ironía amarga. El mulo muere a consecuencia de una herida en Teruel.

La novela es típica contra el Alzamiento, el Régimen, la Guerra de Liberación, el Ejército y la profesión militar. Su semejante más próximo, en otro terreno, es “Réquiem por un campesino español”. Escrita con cierto estilo, realista, no perdona ninguna palabra del argot tabernario, y de las tintas negras, exageradas hasta la caricatura, de lo que fue Ejército de Franco y Zona Nacional. Aun suprimiento [*sic*] todas las páginas acotadas, quedaría el tono negativo de la guerra, el ejército y los mandos, sin justificación posible, como en la más injusta de las guerras.

A renglón seguido, propone la que Larraz ha definido como “una de las soluciones más insólitas que hemos encontrado y, al mismo tiempo, más intrusivas en la libertad del escritor”⁵⁷:

La solución hipotética y muy problemática, para publicarla, estaría más fácilmente en cambiar de bando el relato para tratar de que suceda en el Ejército Rojo, al que cuadra mejor cada uno de los trazos de personajes y ambientes. Tal vez fuese muy fácil, solo con poner en Asturias el origen, el pueblecito de Sotolongo de Lugo.

Preferible acaso a llevarlo a Cuba u otro país hispanoamericano [*añadido de puño y letra en el margen izquierdo, probablemente por otro funcionario*].

Acaso con variar veinte líneas o treinta se consiguiese. De otra forma la publicación parece rigurosamente inaceptable, pues está entre las peores novelas rojas publicadas fuera de España por Sender, Max Aub y demás exiliados.

Sea o no prescriptivo, es muy lógico el informe previo del Estado Mayor Central del Ejército, salvo en la solución apuntada en el párrafo anterior, pues toda la obra, en conjunto y en detalle parece afectada por el Código de Justicia Militar y además por los principios del Movimiento.

En resumen. Salvo la problemática posibilidad de ambientar la novela en zona roja:

NO DEBE AUTORIZARSE.

En el margen superior, finalmente, apunta 45 páginas que contienen fragmentos que hay que expurgar, y que hallan correspondencia en corchetes y signos laterales a bolígrafo rojo en *M*. Son, en total, unas 300 líneas que, siguiendo la maquetación del mecanografiado, corresponderían a alrededor de diez hojas. Su sacrificio, sin embargo, no bastaría para salvar la obra.

La firma al final del informe se lee con claridad. Podemos así sacar del anonimato al lector n. 23 e identificarlo sin género de duda con José María Gárate Córdoba.

57 Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 137.

5.3. *El censor José María Gárate Córdoba*

Nos parece oportuno detenernos en la figura del lector, ya que resultó clave en el proceso de censura de *Manso*. Sus palabras son emblemáticas de cómo el sector más ideológico del Servicio (y, por ende, del franquismo) recibía una novela antibelicista, y nos hace comprender por qué se decidió a tomar medidas. Gárate Córdoba no es un simple censor de escasa cultura que se limita a cumplir con las órdenes como último eslabón del mecanismo. Se trata, en cambio, de un fervoroso defensor de los principios del Movimiento y representante de los aparatos que lo sustentaban. Teniente Coronel del Servicio Histórico Militar, conjugó la carrera en el ejército con una prolífica actividad como historiador, antólogo, periodista y memorialista, siendo autor de una producción casi del todo relacionada con la historia militar y, especialmente, con la Guerra Civil⁵⁸. En sus textos siempre se mantuvo fiel y propagó *los dictámenes del Movimiento*, puesto que, en palabras de Reig Tapia, “a pesar de pretender limitarse al campo puramente militar, [...] no puede impedir una serie de comentarios fuertemente condicionados por su ideología justificativa del régimen franquista”⁵⁹.

Nacido en 1918, Gárate era muy joven cuando estalló el golpe. Ingresó en el Ejército Nacional en Burgos, alcanzando pronto el grado de alférez provisional. Estuvo luego en el frente de Madrid y participó en las campañas del Norte y Cataluña. Sus recuerdos sobre la contienda quedan reflejados en su exitoso *Mil días de fuego*, un himno a la lucha por la

58 Ocupó importantes cargos en el mundo de la historiografía y la docencia castrense durante y después del Régimen de Franco. Por ejemplo, fue el Primer Secretario General de la Comisión Española de Historia Militar, Asesor Histórico en la redacción de las Reales Ordenanzas del Ejército y Jefe de Redacción de revistas y de la sección de Ciencia Militar en diversas enciclopedias. Perteneció también al Centro Superior de Estudios de Defensa (CESEDEN). Su obra es vasta; ya en 1977, en la solapa de su *La poesía del descubrimiento*, se lee: “Ha publicado 16 libros y más de dos mil artículos y charlas radiofónicas, habiendo obtenido 10 premios literarios”. Entre sus monografías citaremos *Las fuerzas armadas* (1965), *La guerra de las dos Españas: Breviario histórico de la guerra del 36* (1976), *Alféreces provisionales: la improvisación de oficiales en la Guerra del 36* (1976), *Los intelectuales y la milicia* (1983).

59 Alberto Reig Tapia, *Ideología e historia. (Sobre la represión franquista y la guerra civil)*, Madrid, Akal, 1986. p 67.

patria contra los enemigos comunistas⁶⁰. Según observa Alcalde Ángel, el militar reprodujo —como en otras de sus obras— los “mitos” franquistas sobre el enfrentamiento fratricida: exalta su valor épico, el sentimiento de camaradería entre los jóvenes soldados, el papel formativo del conflicto, y hasta llega a considerar “bonita” o “apacible” alguna operación bélica⁶¹. En el prólogo revela también las motivaciones que le empujaron a escribir su memorial. Quería restablecer la verdad histórica contrastando la abundancia de narrativa escrita por los “enemigos irreconciliables de la España de Franco”. No es difícil imaginar que entre estos incluiría también a Lueiro:

Se produjo una saturación de obras escritas por los vencidos, algunos muy significados en su bando, con un fondo de resentimiento en su apariencia inocua, donde lo ideológico y el partidismo ambiental priva sobre las acciones bélicas [...]. [Mi interlocutor] me decía que es urgente contrarrestar el aluvión de la literatura bélica demoledora y faltan quienes escriban sus propias experiencias⁶².

A la luz de su concepto de la historia y de la importancia política que atribuía a las publicaciones sobre la Guerra, no sorprende que fuese con-

60 El libro salió en 1972 gracias al editor falangista Luis de Caralt. Por supuesto, el volumen pasó sin dificultades por el Servicio de Orientación Bibliográfica (AGA, Sección de Cultura, exp. n. 4035/72, caja 73/1804). La editorial decidió presentarlo a consulta voluntaria, seguramente no por el temor a una denegación, sino como signo de lealtad al Ministerio. El lector fue el general Luis Martos, el mismo que propuso las tachaduras en *Chile en el corazón*. En este caso llegó a definir el libro como “Perfecto desde todos los puntos de vista. [...] Es totalmente AUTORIZABLE”. Su informe se transforma casi en una corrección de pruebas, indicando erratas “que habría que señalar a la Editorial”.

61 Ángel Alcalde, *Los excombatientes franquistas. La cultura de guerra del fascismo español y la Delegación Nacional de Excombatientes (1936-1965)*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 67 y 107-108.

62 José María Gárate Córdoba, *Mil días de fuego. Memorias documentadas de la guerra del treinta y seis*, Barcelona, Luis de Caralt, 1972, pp. VI-VII. Pocas páginas después (p. X) declaraba explícitamente su postura: “Imparcial no lo soy ni lo deseo, pues que elegí mi parte y mi partido, me basta ser veraz que es lo que importa”.

tratado por el Servicio de Orientación Bibliográfica⁶³. En diferentes expedientes le hallamos, pues, como “segundo censor” para juzgar novelas de contexto bélico y con presuntos ultrajes a militares. En sus juicios Gárate demostró gran intransigencia, traducida a menudo en propuestas de denegación. Padeció su guillotina un libro de Ramón J. Sender, al que, como expresaba en el informe de *Manso*, considera autor de “las peores novelas rojas publicadas fuera de España”, junto a Max Aub⁶⁴. En enero de 1967 —coincidiendo precisamente con *Manso*— Gárate estimó impublicable el tercer volumen de *Crónica del alba*:

La obra es característica de su autor, anarquista personal que no se somete a disciplina alguna [...]. Ante todo es ofensa para el militar, llegando a suponer que todos son ladrones y ofende a sus viudas como libidinosas en general, se burla del honor militar. Expone la traición con naturalidad prácticamente aprobatoria. Dice —Yo no despreciaba a España, pero tampoco la quería. Presenta como frecuente el fusilamiento de soldados en África. Da por deshonrosa la vida militar. Bromea a propósito del funeral de Calvo Sotelo y

63 Para entender su vinculación con el aparato, baste pensar que su *Espíritu y milicia* salió en Publicaciones Españolas, imprenta del Ministerio de Información y Turismo. La enorme tirada ascendió a diez mil ejemplares. Hemos acudido también al expediente de censura que se abrió cuando el volumen fue presentado a consulta voluntaria. Es inútil decir que fue aprobado sin reparos. Más aún: el lector don 36 destacaba en su informe sus cualidades como “Obra documentada y sencilla, con enfoque original” (AGA, Sección de Cultura, exp. n. 5690/67, caja 21/18274).

64 Era este un pensamiento común entre los funcionarios del Servicio de Orientación Bibliográfica. Como explica Larraz, “Sender, Barea y Aub [...] sufrieron la censura con especial rigor: se los tenía por intelectuales radicales, agresivos, resentidos y recalcitrantes, y, por tanto, imposibles para la vigilancia censoria”; el *Réquiem* fue prohibido en la patria hasta 1974 y el nombre de Sender “había estado proscrito y ausente de todas las historias literarias” (Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 287 y 294-300). A las relaciones de Sender y Aub con la censura el mismo estudioso ha dedicado un capítulo de su *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 281-297. Sobre los avatares de Max Aub cfr. también Javier Lluch-Prats “Un manuscrito del taller de Max Aub”, *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, III, 3 (2002), pp. 117-144, y Francisca Montiel Rayo, “Max Aub ante la censura franquista. El azaroso proceso de publicación de *La Calle de Valverde*”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 5 (2010), pp. 60-71.

nivela la represión y ensañamiento en zona nacional y roja y explica el Alzamiento como defensa de privilegios⁶⁵.

Tono y contenido no difieren del informe que emitió acerca de la obra de Lueiro. En todos los casos, Gárate lee las novelas equiparándolas a ensayos de corte histórico, sin reparar en que, aunque “realistas”, son obras de ficción. Así, en *Manso* no acepta los retratos que ofrece el narrador de algunos soldados, o las palabras de Basilio, aunque se trate de personajes inventados por el autor. Su preocupación hacia la que considera “realidad histórica” llega a tal punto que alega que el firmante de la carta que le comunica a Isabel la muerte de su hijo es Antonio Aranda, general que estuvo al mando del Cuerpo de Ejército de Galicia, pero que nunca se menciona en el texto. El hecho de que con sus memorias —repetimos— Gárate quisiera “contrarrestar” obras de literatura confirma una vez más que el censor confunde las fronteras entre realidad y ficción. Señalamos también que parecen escritas de su puño y letra unas correcciones insertadas en *M* (pero que no pasaron a *E1*) que revelan su obstinación por la precisión y la “verdad” en la terminología castrense. Sustituía, pues, “desmontar el fusil” por “descolgar el fusil” (p. 93), “Desmontan los fusiles” por “Descuelgan los fusiles” (p. 102) e “insignia de Caballería” por “emblema de Caballería” (p. 147).

Si juzga *Manso* solo por los hechos reales narrados y la ideología que desprende, ¿por qué desde este limitado punto de mira estima la novela tan peligrosa?

En primer lugar, el militar no puede tolerar la pintura negativa del ejército y de la guerra, de cualquier guerra, que en palabras de Lueiro aparece despojada de cada significación mítica. Justo en 1967, Gárate daba a la imprenta *Espíritu y milicia*, un estudio sobre el pensamiento militar a través de cantares, crónicas y documentos de la Edad Media. Aun tratándose

65 *Apud* Fernando Larraz, *op. cit.*, pp. 295-297, que añade que “la novela apareció con tachaduras numerosísimas que, en muchos casos, eran relevantes”. El estudioso reproduce también otros informes de Gárate, como el de *El miedo y la esperanza* de Alfonso Martínez Garrido, presentada a consulta en 1965. El militar escribió otro duro informe: “demagogia y derrotismo diluidos en reflexiones sobre la vida y la muerte, el miedo y la esperanza, el odio militar-bélico, la relatividad de los ideales. Positivista su tono, y sin espiritualidad alguna” (*ibidem*, pp. 133-134). El volumen se editó remendado en 21 páginas.

de un ensayo histórico, el autor dejaba bien patente su mentalidad y su teoría sobre el papel de los militares en el seno de un país. Concluía el libro, pues, celebrando la llegada de “una democracia militar bien entendida, donde la autoridad y competencia del jefe es la mejor garantía de la libertad, la disciplina y la victoria”⁶⁶. Este pasaje atestigua claramente cómo la glorificación del ejército y las justas campañas bélicas (en nombre de Dios o de la patria) revestían para él una importancia que iba más allá de épocas y naciones. Desde esta perspectiva hay que leer la desdeñosa referencia a Remarque en el informe de *Manso*. Un nombre que Gárate citará a menudo, aludiendo con toda probabilidad a *Sin novedad en el frente*⁶⁷. La novela del escritor alemán es el paradigma de esa narrativa que ensalza los aborrecibles valores pacifistas, y por ello condenable, aunque no tenga nada que ver con la contienda española. Para él es un texto que echa por tierra la necesidad de la guerra y sus valores.

Evidentemente, Gárate tampoco puede consentir que se describa como “la más injusta de las guerras” la que él llama “Guerra de Liberación”. El lector manifiesta su desprecio por esta postura y por quien la pronuncia: “en la aldea no entienden de política”. En el informe se detiene también en cuestiones más puntuales sobre la Guerra del 36, asunto sobre el que no admite matizaciones. Cualquier lectura opuesta a la oficial es tendenciosa y censurable hasta en la terminología. Así, repite en dos ocasiones que se trata de un “Alzamiento” y que no puede reducirse a una sublevación de militares a la que se han unido “algunos” falangistas. Una tesis que intentó desmontar también en sus ensayos, sosteniendo, por un lado, la teoría de la conspiración comunista, y, por otro, negando que todos los generales apoyaran el golpe⁶⁸. Otra cuestión que considera importante

66 José María Gárate Córdoba, *Espíritu y milicia en la España medieval*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1967, pp. 355-356.

67 Palabras similares se leen, por ejemplo, en el prólogo de *Mil días de fuego* (*op. cit.*, p. VII): “Decidí escribir unos relatos bélicos que, sin el sensacionalismo remarquiano [...]: presentasen el intenso clima moral de los jóvenes voluntarios y forzosos [...] que pronto sentirían la responsabilidad de mandar más de cien hombres hacia la vida o la muerte”.

68 Como en *Mil días de fuego*, *op. cit.*, pp. 11 y 19: “A raíz de las elecciones se intensificó la actividad de la UME, pues estaba ya clara la inminente revolución roja, y se empezó a preparar el Alzamiento”; “había ya decisión conjunta de acabar con la revolución marxista, inminente también”. En obras como *La guerra de las dos Españas. Breviario*

es la de moderar la intervención de las fuerzas italianas y alemanas en el conflicto. Un tema al que volvió a menudo, y que fue común en la historiografía franquista (amén de hallar reflejo en la censura)⁶⁹. Se pretendía de esta manera reotorgar protagonismo al Ejército Nacional y privar a los vencidos del papel de víctimas de las potencias extranjeras.

La voluntad de defender tal representación de la guerra como hazaña se revela también en la propuesta de supresión de detalles aparentemente inocentes, que luego fueron salvados por la superioridad. Transcribimos solo algunas de las innumerables tachaduras que obedecen a este propósito: “le hicieron pasar ~~un mes entero~~ sin salir del cuartel” (p. 204)⁷⁰ refiriéndose a la punición del teniente, o los relatos de la dureza del conflicto: “En las caras de los soldados se refleja el cansancio, y todos ellos levantan las piernas con esfuerzo, cediendo terreno. Pero el sargento insiste, amenazando con un castigo doble” (p. 145); “Es la desgracia del soldado: pasar hambre e y limpiar el plato con pan” (p. 203). Gárate llegaría a borrar también las quejas de Bendaña al recordar asqueado “el castrón” y las “vacas tísicas” que tuvo que comerse en San Adrián (p. 213).

histórico de la guerra del 36 (Barcelona, Luis de Caralt, 1976, pp. 38-39, 214-216) volvería a refutar la idea de “la pretendida rebelión de los generales” porque “solo se unió al Alzamiento uno de los ocho jefes de Región Militar [...] y también solo uno de los tres generales de África [...]. Existían en la península 13082 jefes y oficiales, de ellos 5458 en zona roja [...] el total serían 7719 nacionales y 7624 rojos”.

69 En *La guerra de las dos Españas, op. cit.*, pp. 225-238, expresa con insistencia este concepto: “el apoyo extranjero favoreció más a los rojos que a los nacionales, prolongó la guerra, la enconó, y sólo puso en el balance final un mayor aniquilamiento” (p. 227). Por lo que se refiere a los moros, indica que se trataba de “fuerzas regulares del protectorado” y reitera que la “caballería mora” fue una leyenda. Como de costumbre, su objetivo se cifra en contradecir las palabras de los narradores “rojos”: “el empleo de las fuerzas regulares indígenas en la guerra del 36 se convirtió en tema tópico de la literatura marxista” (p. 220). Entre estos autores, Malraux y el omnipresente Sender que “no veía por allí más que moros”. Reduce también la presencia de las fuerzas nazis y fascistas con datos que probarían el mayor número de aviones en el bando republicano: “Los nacionales adquirieron un total de 1253 aviones extranjeros y los rojos 1360, de los cuales 1008 eran rusos”. La ayuda italo-alemana fue, así, una respuesta al “envío masivo de material” por parte de la URSS, que provocó, como reacción, el envío de “la Legión Cóndor y la Aviación Legionaria” (p. 238).

70 De aquí en adelante en las citas textuales se indica entre paréntesis el número de la página del correspondiente pasaje de *E2*.

En el informe no falta un último reparo sobre el estilo “bajo”, particular muy frecuente en la censura de novelas de la época. Gárte condena el lenguaje “que no perdona ninguna palabra del argot tabernario y de las tintas negras, exageradas hasta la caricatura”, sin percatarse de que lo verosímil en literatura impone un decoro a los personajes y a su expresión. Sin embargo, no indica ningún pasaje que haya que tachar por este motivo.

Por todas estas razones, reputa *Manso* “rigurosamente inaceptable”. Juzga especialmente grave la novela, tanto que “parece afectada por el Código de Justicia Militar”; de ahí que solicitara un “informe previo del Estado Mayor Central del Ejército”, invocando medidas que fueran *más allá del nivel editorial*. Para aceptar su salida comercial propone cambiar la ambientación: el antimilitarismo, la “ambición”, “la picardía”, la actitud “demoledora”, la presencia de militares afeminados cuadran más en el “Ejército Rojo”. Entonces, sin parar mientes en distorsionar por completo el sentido de la obra, y falto de escrúpulos a la hora de mantener la coherencia histórico- narrativa, plantea la posibilidad de modificar unas “veinte o treinta” líneas y situar la novela en Asturias, invirtiendo a su vez el papel de los bandos. La otra solución —quizá sugerida por otro funcionario— sería desplazar las peregrinaciones de Manso a un lugar lejano, como Cuba. Se quitaría así cada referencia a España y a la Guerra del ’36. En un país y un ejército comunista serían perfectamente admisibles las atrocidades de los militares y sus mandos grotescos.

Afortunadamente para Lueiro y para los lectores no se llevó a término esa ardua y descabellada reescritura.

5.4. *La primera edición*

La Superioridad se inclinó por mutilar la obra sin impedir su publicación. Como ha explicado Larraz, era una decisión muy común y formaba parte de una estrategia para “favorecer la imagen liberal del estado”, enmascarando así su cara más represiva⁷¹. Las denegaciones, en cambio,

71 Fernando Larraz, *op. cit.*, p. 100. Cfr. también Ramón Buckley, *La doble Transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996, pp. 3-10, quien afirma que hubo una cierta tolerancia del Régimen

podrían proporcionar una involuntaria publicidad a autores hostiles a la dictadura.

En el AGA no hay otra documentación que permita explicar las causas de la resolución. De todas formas, el proceso fue rápido. El 17 de febrero, solo una semana después del informe de Gárate, la Administración mandó una carta a la editorial en la que ordenaba, con el habitual lenguaje eufemístico, expurgar algunos fragmentos: “se aconseja la supresión de los pasajes señalados en las páginas 81-84-86-87-89-107-114-120-131-132-136-138-139-140-141-145-166-178-188-189-191-192-194-195-196-199-214-224 del ejemplar original adjunto”. Se indican entonces 28 pasajes: unas 80 líneas, que corresponden en total a dos páginas y media de *M*. La censura se reduce casi a una cuarta parte de lo que indicaba Gárate y acoge cuatro de las cinco indicaciones de HM (se admite solo el último pasaje, el de la h. 220). *M* muestra este tercer nivel de intervención: un funcionario de la Superioridad con bolígrafo azul tachó los lugares definitivos que había que suprimir y los enmarcó dentro de los símbolos < >.

La editorial no interpuso recurso de reposición: una opción que la ley consentía, pero que sometía por segunda vez el libro a la arbitrariedad y el capricho de la oficina, sin ninguna garantía de una resolución menos invasiva⁷². Primó, en cambio, la voluntad de publicar el libro cuanto antes. Parece que Lueiro no aceptó en un primer momento la publicación con estas condiciones. Se abrió así un contencioso que trascendió los departamentos ministeriales y el entorno de la editorial, y que por afectar a una novela galardonada llegó a los periódicos. El 21 de marzo *La Vanguardia* titulaba “Confusa situación en torno al Premio Ciudad de Oviedo de Novela”:

hacia el “campo cultural” a partir de los Sesenta. Policía y censores vigilaban vidas y obras de los escritores, pero raramente llegaban a prohibir sus encuentros y sus libros. Para el crítico, la dictadura solo “se aseguraba de que aquella oposición [...] no pasara de ser puramente testimonial, de que nunca iba a pasar a la acción política”. Para representar este simulacro de libertad y el destierro de escritores e intelectuales dentro de las páginas de los libros, Buckley acuña la definición de “cárcel de papel”.

72 El combativo editor Carlos Barral, *Memorias*, Barcelona, Península, 2001, p. 399, enumera los riesgos de solicitar una revisión: “primero porque las segundas lecturas eran mucho más lentas, como si el funcionario protestase contra la impertinente insistencia del editor, y, sobre todo, porque lo más frecuente es que el ejemplar regresase con nuevas y sorprendentes tachaduras, sustituyendo o no a las anteriores”.

Como consecuencia de ciertos párrafos de la novela *Manso*, [...] se ha creado una confusa situación entre el Ayuntamiento ovetense, la Junta de Censura, el editor de la obra y el propio autor de la misma. El Ayuntamiento de Oviedo envió dicha novela a la Junta de Censura porque estimaba que en ella había ciertos aspectos de matiz tendencioso en el campo político. La junta estimó procedente tal reclamación y acordó suprimir los párrafos pertinentes. Sin embargo, el autor de la novela, funcionario de Hacienda en Pontevedra, estima que en su obra no existe ningún punto dudoso en materia política y que no está dispuesto a permitir ninguna corrección. A tal fin, se asegura que Manuel Lueiro pretende devolver las 100.000 pesetas del premio y recuperar la obra para evitar que se publique retocada. Por su parte, el editor afirma que la novela será publicada en el próximo mes de abril, pero con las oportunas modificaciones. Tal disparidad de criterios parece indicar que, de no llegarse a un acuerdo amistoso el asunto pasará a los tribunales ordinarios, que decidirán sobre el particular⁷³.

El diario manifiesta claramente su conformidad con el aparato estatal en el tratamiento de un tema tabú, como era la existencia del órgano de inspección editorial. Desaparece del todo su papel opresivo y se evita la palabra “censura”, reemplazada con términos neutros como “corrección” y “modificaciones”. *La Vanguardia* alude, además, a otra corporación que intervino en la polémica e interfirió en la publicación, el Ayuntamiento de Oviedo, al que contactó la “Junta de censura”. Esto podría significar que, por un lado, forzó a la editorial a elegir la “consulta voluntaria” y, por otro, ejerció presiones para podar el texto antes de solicitar la autorización, como avanzábamos en § 4.1.

Tres días después, en la citada entrevista concedida al *Faro de Vigo*, Lueiro aclaraba su opinión. Defendía la libertad de la literatura para incluir la cuestión de la guerra, y expresaba su amargura por lo ocurrido:

La Junta de Censura dispone, ordena y manda [...]. Entre el autor y el editor hubo siempre acuerdo. Pero intervino la Junta de Censura y se produjo este compás de espera [...]. Ignoro cómo funciona y

73 *La Vanguardia*, 21/3/1967, p. 11.

el criterio que le guía. El editor coincide con el autor y el jurado. Ninguno ha visto en la novela motivos de “corte”. [...] Hablar de la guerra civil no creo que sea pecado. Al jurado le pareció lo mismo y le concedió el premio [...]. La guerra civil es un hecho histórico. Los hechos históricos son novelables [...]. Deseo que estas situaciones no vuelvan a repetirse. Entiendo que nada hay peor para un pueblo que sujetar la muñeca del escritor.

A la pregunta de si la intervención censoria “mutila, efectivamente, el contenido de la obra”, respondía el escritor: “Sustancialmente, no. Si fuese así habría que evitar la edición. De todas formas, todo “corte” produce desasosiego, es decir, crea una situación molesta”. Añadía también que las supresiones se traducen en el perjuicio “de ver un tanto «debilitado» lo que se hizo con una gran pasión creadora”. Finalmente, confirmaba la intención de devolver el importe del premio, a condición de quedarse con todos los derechos, y concluía que en abril el libro estaría “en la calle”. Lueiro se resolvió entonces a editar la obra mutilada, pensando ya, evidentemente, en publicarla íntegra fuera de España. Sin embargo, a pesar de tan optimistas previsiones, no pudo salir —por lo menos de manera legal— en abril. La disputa con el Servicio retrasó en varios meses la impresión, y solo el 3 de junio la editorial mandó a la Administración los ejemplares privados de los pasajes antedichos. Es el texto definitivo de *E1*. Además de los cortes impuestos, registramos algunas sustituciones y añadidos que la superioridad había indicado (con bolígrafo azul) en *M*:

- Si no huye lo hubiesen fusilado > Si no huye lo hubiesen cogido (p. 187);
- Por las calles se veían soldados de las fuerzas alemanas e italianas > Por las calles se veían también soldados (p. 194);
- El teniente López montaba con apostura afectada y dirigía los movimientos > El teniente López a caballo dirigía los movimientos (p. 195);
- Él me dice que en Marruecos y en Sevilla ya dominan los rebeldes > Él me dice que en Marruecos y en Sevilla hay tiros (p. 76).

Sobre esta última tachadura, en *M* se había agregado, manuscrito, “Hay Alzamiento”. En otro sucesivo pasaje del mecanografiado se daba el mis-

mo fenómeno (“Alzamiento” en lugar de “los rebeldes”, p. 87). Estas dos correcciones parecen de la misma mano que hizo las otras sustituciones. Sin embargo, por razones que ignoramos, no se aceptaron. Aun así, “rebeldes” se elimina de la edición: con una reformulación en el primer caso, y borrando del todo la frase en el segundo. “Rebeldes” fue un verdadero imperativo léxico de la censura, que intentó suprimir sistemáticamente la palabra en el contexto de toda la literatura de posguerra. De esta manera, se otorgaba más prestigio a la insurgencia, negando que fuera un golpe militar contra el legítimo gobierno de la República.

La Administración controló el nuevo texto y dio su visto bueno. El 8 de junio se estamparía el sello en el primer informe: “comprobadas y conforme las tachaduras”. No obstante, el trámite todavía no había terminado: surgió, en fin, un pequeño problema burocrático. La editorial había mandado cuatro y no seis ejemplares, según contemplaba la ley. El 15 de junio Richard Grandío hizo llegar los otros dos, *y el depósito se aceptaba* cuatro días después. Solo entonces, casi cinco meses después de la solicitud, se cerraría el trámite. Ese mismo día, *ABC* anunciaba la salida de *Manso* en su sección “Escaparate de librería”⁷⁴.

La tirada fue de cinco mil ejemplares⁷⁵. Sin embargo, Alonso Montero informa de que el libro no permaneció demasiado en las estanterías porque “o Ministerio, instado polos militares ou por persoas de mentalidade militarista, ordenou que os exemplares desa edición fosen retirados das librerías”⁷⁶.

La represión no se detuvo, sino que hubo secuelas. En otoño de 1968, con ocasión de la séptima entrega del “Premio novela ciudad de Oviedo”, el Ayuntamiento asturiano puso veto a la participación en el jurado de los que habían premiado *Manso*: Ángel María de Lera, Alejandro Núñez Alonso y Ramón Solís. En un detallado artículo, la *Revista SP* refiere la cuestión, ratificando el papel del Ayuntamiento en la censura de *Manso*:

La novela premiada, “Manso”, [...] fue calificada de comunista por el representante del Ayuntamiento que formaba parte del jurado, en sustitución del alcalde [...]. Al parecer, el Ayuntamiento centró un

74 *ABC*, 15/6/1967, p. 22.

75 Ramón Nicolás, “Introducción”, p. 102.

76 Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, p. 18.

especial interés en eliminar del jurado al novelista Ángel María de Lera, según la opinión del Ateneo⁷⁷.

Ángel María de Lera —excomandante republicano y por entonces reconocido novelista— fue quien apoyó la obra con más entusiasmo, pagando de esta manera su apuesta. En cambio, el responsable del veto debió de ser Anselmo López, que se enroló asimismo en el jurado. Por tanto, deducimos que ya en el propio certamen “el primer teniente de alcalde” se había opuesto a la victoria de *Manso*, y posiblemente fue él quien luego advirtió a las autoridades de la inclinación “comunista” de la obra. Ese año ganó el premio ovetense Domingo Manfredi Cano (que fue director de Radio Nacional de España en Sevilla) con la novela *Los resentidos*.

5.5. *La injerencia de los militares*

En virtud de los cortes efectuados por la Administración, vemos que no se interviene para castigar el lenguaje “realista” denunciado por Gárate, ni las escenas de la mísera situación de la España de posguerra, dominada por una cínica oligarquía (el personaje de Ramírez), ni menos aún la latente sed de justicia social que anima al pueblo y de la que se hace portavoz Basilio. Se confirman así las palabras de Oskam, para quien, en general, “las prohibiciones se referían más bien [...] a la crítica al franquismo, mientras que se toleraba la crítica social en abstracto”⁷⁸. Todos los

77 *Revista SP*, 422, 27/10/1968, pp. 25-26. Poco más de dos semanas después, en el diario *ABC* (14/11/1968, p. 49) se lee que la novelista Dolores Medio “ha enviado sendas cartas al presidente del Ateneo de Oviedo y al alcalde [...] renunciando al cargo de Jurado [...], por solidarizarse con sus compañeros vetados públicamente”.

78 Jeroen Oskam, “Novela social y prensa crítica: revisión de una hipótesis”, *Anuario de estudios filológicos*, XIV (1991), pp. 335-344 (p. 336). Cfr. también la conclusión de Francisco Álamo Felices, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 93: “los censores [...] en la denuncia social de las novelas social-realistas —obreros despedidos y explotados, situaciones de extrema injusticia, humillaciones de los que [...] habían perdido la guerra, emigraciones, muertes, incluso— únicamente vieron cuadros más o menos costumbristas”, y por ello esta narrativa “pasó sin excesivos problemas, simplemente, ante lo censorio, sin que se observara un planteamiento

pasajes censurados, entonces, están relacionados con uno de los cimientos de esa dictadura nacida con la victoria del 1 de abril de 1939: el ejército y la Guerra Civil. Los cortes apuntan a dinamitar el alcance reivindicativo de la novela, amortiguando los episodios de violencia, vejaciones y mezquindades del Ejército Nacional durante el conflicto, con el objeto de diluirlos en un cuadro más borroso.

La salvaguardia del honor del ejército enfrentado a los “rojos” fue una de las prioridades del departamento de censura. La ósmosis, por no decir identidad, entre los principios del Régimen y del ejército dio lugar a una fervorosa exaltación propagandística de las fuerzas armadas en todos los canales de comunicación, y al consiguiente control sobre todo lo que las afectaba⁷⁹. De la misma manera, hubo una copiosa presencia de militares en todos los aparatos del Régimen. No hace falta insistir en el destacado papel que, aún en los años sesenta, el ejército desempeñaba dentro del Estado, ocupando cargos y funciones que iban mucho más allá de la seguridad nacional. Hasta el punto de que, como subraya Soto Carmona,

hubo una politización activa de ciertos mandos procedentes de las Fuerzas Armadas, que actuaron más como políticos que como militares [...]. Nadie podía competir con el Ejército, que mantenía un papel diferenciado del resto de las “familias”. Y ese papel diferenciado fue una constante, sin posibilidad de vuelta atrás, mientras Franco estuvo presente⁸⁰.

estético revolucionario”. El mismo estudioso ha transcrito y analizado informes de novelas del mismo jaez en *La censura franquista en la novela española de postguerra (análisis e informes)*, Granada, Investigación & Crítica, Ideología Literaria en España, 2005.

79 Cfr. Manuel de Ramón Carrión, “La imagen de las fuerzas armadas en los medios de comunicación social durante el franquismo”, en *Los ejércitos del franquismo (1939-1975)*, coords. Fernando Puell de la Villa y Sonia Alda Mejías, Madrid, Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado, 2010, pp. 517-544.

80 Álvaro Soto Carmona, “Militares en la política en la España Franquista”, en *Los ejércitos del franquismo*, pp. 365-384 (p. 371). Cfr. también Joaquim Lleixà, *Cien años de militarismo en España. Funciones estatales confiadas al Ejército en la Restauración y el franquismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, especialmente las pp. 143-168.

Esto explica también la presencia de militares como Luis Martos, Fernández-Monzón y Gárate en el departamento de censura; y, a la vez, la absoluta necesidad de proteger al ejército de las palabras infamantes de la literatura “comunista”.

5.6. *La reescritura de la Guerra*

A pesar de compartir la misma ideología, los altos funcionarios y Gárate muestran una diferencia de método evidente. Como decíamos, la superioridad lució un afán de intervención más mesurado con respecto al militar, que era partidario de la denegación o, por lo menos, de la supresión de amplios fragmentos. Señalaba, pues, bloques enteros, y en un caso llegaba incluso a cortar tres páginas y media seguidas (pp. 117-120): gran parte del diálogo entre Basilio y el sargento que requisa el caballo. Asimismo, pedía que se quitara la presentación de “Mariposa” la primera vez en que se le nombra, sin tener en cuenta que luego el lector se habría topado con un personaje desconocido.

Los cortes realizados, en cambio, son más “puntuales”. A veces se elimina una sola palabra, la mayoría de las veces un adjetivo; como en este fragmento sobre el miedo instaurado por la guerra en los aldeanos: “A cualquiera de los vecinos podía llegarle de la noche para la mañana, la situación difícil y el peso duro del sacrificio inútil” (p. 107); o cuando el sargento pasa lista: “Las voces suenan en el patio como una letanía fúnebre” (p. 165). En otras ocasiones, se elide un inciso o una especificación, como si no se quisiese cercenar del todo la acción que se está describiendo, sino limpiarla de su acento negativo. Así se neutraliza, por ejemplo, la reacción de los viajeros cuando contemplan a los militares: “La poca gente que tenía necesidad de viajar miraba con gesto hosco el movimiento de las operaciones” (p. 132).

En contadas oportunidades, empero, se tachan partes más amplias. La más extensa la constituyen las 26 líneas del diálogo entre Servando y Basilio acerca de la muerte de José (pp. 190-191), que incluye las acusaciones contra los militares. Aquí la superioridad decidió no intervenir con el bisturí, sino borrar de un plumazo toda la secuencia.

Tras cotejar los cortes indicados por Gárate con el resultado definitivo, nos damos cuenta de que no solo se salvan muchos pasajes que el teniente coronel juzgaba inadmisibles, sino que, incluso, en cinco ocasiones se eliminan otros que el censor no había señalado. El más relevante alcanza las cinco líneas; se trata, de nuevo, de un ataque de Basilio contra los militares (p. 84). Los otros casos afectan a pocas palabras, verbigracia: “el teniente López ~~era un militar~~ que en ningún momento estaba dispuesto a realizar un acto de heroísmo” (p. 177). La tachadura acusa la obsesión por no mellar las prendas del ejército; no cambia, pues, el sentido de la frase, pero se le otorga valor individual a la infamante afirmación, desvinculando a López de las fuerzas armadas.

El resto de las supresiones fueron sugeridas por los lectores y nacen de la preocupación por pulir cada sombra en el proceder del ejército.

En primer lugar, se procura despojar al texto de la atmósfera agobiante que envuelve a los jóvenes que lucharon en el frente nacional: “~~La tristeza es el gesto de todos~~” (p. 145); “Tú, al fin, [...] eres español, ~~y vienes a la fuerza a la guerra~~” (p. 197). Otro aspecto que se diluye es el autoritarismo de los mandos: “el sargento, con el rostro aún lleno de ira, dio dos golpes de fusta ~~en la cabeza del soldado de La Coruña~~” (p. 137). Se supone así que para el lector que leía *Manso* en 1967, el sargento dio los golpes al aire, y de ahí la tachadura un par de líneas después: el “soldado ~~agredido~~”, consecuencia lógica de que no se ha producido ninguna agresión. De la misma manera se tachan las 17 líneas (pp. 137-138) en las que un soldado recuerda los abusos de este sargento y el postrer plan de venganza.

Se suprimen también las descripciones de la represión de los nacionales en las zonas “conquistadas” (cuando Basilio, refiriéndose a José, decía: “~~Lo fusilarían~~”, p. 188) y se “suavizan” sus torturas: se mantiene que las hermanas de José “lo pasaron muy mal”, pero sin pormenores: “~~Les cortaron el pelo, le dieron aceite de ricino, y las tuvieron en la cárcel varios meses~~” (p. 187).

La contribución de las milicias extranjeras al lado del ejército se reduce de manera calculada. Las tropas marroquíes que lucharon en el campo franquista se borran del todo (“~~y que los moros están pasando para España, porque están unidos a los rebeldes~~”, p. 76, y “~~los rebeldes contaban con el apoyo de los moros, y los traían de África para hacer la guerra de España~~”, p. 87). Disminuye asimismo la importancia de las fuerzas

alemanas e italianas, motivo al que Gárate volvía una y otra vez: “Los aviones de bombardeo ~~en mano de alemanes~~ vuelan en formación de tres” (p. 217).

Finalmente, desaparecen los insultos a los mandos castrenses (“¡Este tío ~~es un cabron!~~” > “¡Este tío!”, p. 137) y varios segmentos que los ridiculizaban. Así, cuando se pone de manifiesto la desproporción entre las ostentosas ambiciones de los superiores y la mísera realidad de la guerra: “y dio un ¡Viva Navarra!, como si después de una gran maniobra militar ~~la hubiese conquistado con la fuerza~~” (p. 194). Sobre todo, el Servicio no puede admitir las descripciones “denigrantes” y tampoco las mofas de los sargentos:

- se atusa el delgado bigotillo con un gesto muy propio de rufián de prostíbulo” (p. 114);
- Bendaña le llamaba “Mariposa” al sargento Laureano porque era rubio de cabello, un rubio plateado y sonrosado de cara, ~~y tenía el andar afeminado, moviendo las caderas y los hombros como una mujer remilgosa~~ (p. 199).

Se suprimen, por tanto, dos guiños tabú en la sociedad tradicional y católica de la posguerra (y, por consiguiente, de la censura), como son los burdeles y la homosexualidad, más si cabe cuando aluden a los soldados.

En conclusión, el objetivo del Servicio, a través de sus metódicas tachaduras, no era sino reescribir la historia de la guerra. No hubo “rebeldes” contra un gobierno legítimo, ni participaron los moros o bombardearon los aviones alemanes; los sublevados no fusilaban a los enemigos, ni mucho menos los altos mandos se atrevían a castigar a sus soldados.

Fue Antonio Tovar quien, desde Argentina, quizá por primera vez, pudo enfocar con total libertad esta clave de la novela de Lueiro, es decir, la intolerancia del Régimen hacia una lectura disconforme de la guerra. En su reseña sobre *Manso*, el poeta recalca la dificultad en España para escribir narrativa sobre el conflicto, “con las trabas que, como es lógico, toda política defensiva opone a los peligros sociales que pudieran derivarse de un intento de objetividad”⁸¹. Por eso “los trabajos de más valía y

81 Antonio Tovar, “Sobre *Manso*, de Manuel Lueiro Rey”, *El Correo de Galicia: órgano de la colectividad gallega en la República Argentina*, 29/2/1968.

objetividad” habían salido de la pluma de desterrados: Salvador de Mada-riaga y Antonio Ramos Oliveira entre los historiadores, Barea y Sender en el campo de la narrativa. Lueiro, al igual que Gironella, representaría una admirable excepción en España.

Sin embargo, todavía no había acabado la batalla para restablecer la “verdad” y desterrar una novela subversiva que propugnaba una lectura sediciosa de la historia. Aunque las palabras de Tovar aparecieran en una revista de América del Sur, no iban a quedar indemnes. Así, la respuesta no se hizo esperar en España. Pocos meses después, en mayo, apareció una reseña en la publicación del Apostolado Castrense *Reconquista*, con el claro propósito de descalificar el elogio de Tovar. La firmaba José María Gárate Córdoba⁸². El teniente coronel vuelve a atacar la novela, ahora en el espacio público de una revista y no en los secretos informes del Servicio. Su tono, sin embargo, no cambia. Por el contrario, se nos antoja incluso *más tajante*: “¿Es “*Manso*” una novela magistral, como se ha atrevido a decir de ella Antonio Tovar [...]?”. Su respuesta es negativa; la clasifica de ingenua, irreal y de “malogrado tinte poético”. En las dos páginas de la reseña repite, además, las mismas pullas del informe, cargadas de resentimiento, quizá fruto de ver editada una obra que deseaba prohibir. A la vez, expresa su aflicción por la pérdida de los valores del pasado y de la terminología sobre el conflicto que forjó el franquismo: “[la novela] no es tan mansa, pues no deja de soltar sus coces y relinchos, cosa obligada ahora en todo lo que se refiera a la llamada Guerra de Liberación y que de pronto pasó a llamarse Guerra Civil”. En este sentido, lamenta sin ambages que se le haya otorgado el premio ovetense: “inexplicablemente, acaso por no haber nada más sensacional en el concurso”. Un veredicto que considera una “paradoja”, por fallarlo el “Excelentísimo Ayuntamiento” de la “heroica” ciudad asturiana, “salvada” durante la Guerra precisamente por una columna de gallegos “de las que antes se llamaron [columnas] heroicas”. Vuelve a subrayar su repulsa hacia el retrato del Sargento Mariposa (“con su contoneo feminoide”), el Sargento López y el lenguaje vulgar: “concesiones a la literatura barata al cargar los lugares comunes, tabernarios o las expresiones rencorosas”. No faltan las menciones, con palabras casi idénticas a las del informe, a Sender y Remarque (a los que

82 José María Gárate Córdoba, “Manso”, *Reconquista*, XIX, 221 (1968), pp. 50-52.

añade ahora a Rousseau) como modelos negativos (“insiste abundantemente en los tópicos sensibleros, a lo Remarque”, “Hay cierta tendencia a cuajar en un estilo mitad bucólico-realista, con influencias de Rousseau y de Sándor [*sic*]”). Se atreve también con explícitos juicios literarios llenos de sarcasmo: “Por ser novel puede perdonársele literariamente que recargue inoportunamente las tintas sombrías contra los soldados de Franco y sobre la zona nacional”. Finalmente, repite que el autor habría tenido que ambientar la trama en el otro bando, y atribuye su elección tanto a motivos comerciales como al gusto por la polémica: “Todo valdría mejor en zona roja y la novela sería más verista. Pero acierta haciéndolo así en cuanto al escándalo, la taquilla y la labor de zapa”.

6. LA SEGUNDA EDICIÓN

La única solución para imprimir la novela íntegra era hacerlo en el exterior, fuera de la influencia directa del régimen culpable de la máquina de vigilancia y represión que se dejó sentir sobre *EI*. Lueiro intentó publicarla antes en París, donde trabó contacto con exiliados en la órbita del PCE gracias a su actividad militante⁸³. Sin embargo, el proyecto no despegó. La segunda opción era Argentina, país que —como vimos— visitó a finales de 1968. Además de *Manso*, Lueiro tuvo la oportunidad de dar a la imprenta la colección *Vicente y el otro*, que contenía algunos cuentos sobre la Guerra Civil que, sin duda, la censura española habría prohibido o mutilado. En efecto, la capital federal argentina fue uno de los principales centros de edición de novelas proscritas o censuradas⁸⁴. Allí, además, Lueiro se acercó a los múltiples proyectos editoriales puestos en marcha por los refugiados españoles⁸⁵. Entre estos, la editorial y distribidora Oberón, que se hizo

83 Xesús Alonso Montero, “Sobre Lueiro”, p. 18.

84 Recordemos, por ejemplo, las primeras ediciones de *La colmena* de Cela (1951), *Fiestas* de Juan Goytisolo (1958), *Sin camino* de José Luis Castillo Puche (1956) o *A esmorga* (1959) de Eduardo Blanco.

85 Los ya citados Arturo Cuadrado, Luis Seoane y Lorenzo Varela fueron el principal nexo de conexión entre Lueiro y el universo hispanoamericano. Los tres protagonizaron numerosas iniciativas con el objetivo de conectar la cultura de la emigración gallega con la autóctona y su nueva realidad del exilio. Sobre el tema cfr. Xosé Luis Axeitos Agrelo, “Cultura y comunicación en el exilio gallego de Buenos Aires”, en

cargo de publicar ambos libros. Oberón nacía en el mismo corazón del exilio republicano, fundada por el militar y conocido militante del PCE Francisco Galán, en alianza con su mujer⁸⁶. El 25 de octubre de 1968 se remataría la segunda edición de *Manso* y la primera —y única— de *Vicente y el otro*⁸⁷. El amigo Luis Seoane dibujó las portadas. Francisco Lores⁸⁸

La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), coords. Manuel Llusia y Alicia Alted Vigil, Madrid, UNED, 2003, 1, pp. 117-128; y *Luis Seoane e o libro galego na Arxentina (1937-1979)*, coords. Xosé Luís Axeitos y Xavier Seoane, A Coruña, Diputación, 1994, pp. 6-25.

86 Francisco Galán (1902-1971) fue coronel republicano y uno de los jefes del Quinto Regimiento. Durante la Guerra luchó en la defensa de Madrid y fue al mando del Ejército Rojo en la batalla de Teruel y en las campañas en Asturias y Cataluña. Vivió el exilio en Chile, Argentina y Uruguay. Además de Oberón, creó otro sello editorial, Periplo. Sobre su vida, cfr. Victoria Fernández Díaz, *El exilio de los marinos republicanos*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009, pp. 155-156, mientras que acerca de las editoriales véase María Teresa Pochat, “Editores y editoriales”, en *El Destierro español en América: un trasvase cultural*, comp. Nicolás Sánchez-Albornoz, Madrid, ICI, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 163-176; y, en el mismo volumen, Epifanio Madrid Díez, “La distribución del libro como instrumento de difusión cultural” (pp. 177-181) quien subraya “la labor de Francisco Galán con su distribuidora” (p. 179).

87 El rastreo en los catálogos confirma que la editorial estuvo activa en los años cincuenta y sesenta. Imprimió en primer lugar obras de autores antifranquistas, textos sobre la Guerra Civil o literatura prohibida en España, como: *Culminación y crisis del imperialismo* (1954) del jefe del Estado Mayor del Ejército Republicano Vicente Rojo, o *No me avergoncé del Evangelio (desde mi parroquia)* (1958) del sacerdote Marino Ayerra Redin. Editó también libros de argentinos que participaron en el conflicto, como *Añoranzas bélicas* (1966) de Rafael María Zúñiga y *Los que no perdieron la Guerra* (1967) de Víctor de Frutos (que en el frente norte estuvo al lado de Francisco Galán), o los relatos *La saca* del comisario político Luis Alberto Quesada (1963). Hay que citar también la segunda edición en español de *El fin de la esperanza. Testimonio* (1956), atribuido a un tal Juan Hermanos (en realidad obra del joven izquierdista Marcel Saporta), crónica desde dentro de la lucha clandestina en la primera posguerra. No faltan en el catálogo títulos poéticos (por ejemplo *Panorama de la poesía moderna* de Enrique Azcoaga, 1953), de historia (dentro de la única colección de la editorial, la Serie Histórica de Investigación y Crítica, dirigida por Enrique de Gandía) o ensayos de temas considerados tabús, como el de Peter Wildeblood, *Contra la ley (El homosexualismo en Inglaterra)*, que data de 1962.

88 Francisco Lores, *op. cit.*, pp. 9-10.

recuerda que la “Unión Hijos del Grove” quiso financiar por entero los dos libros, pero la falta de fondos lo imposibilitó. La asociación ofreció igualmente apoyo económico, como confirma el idéntico colofón: “Auspiciado por Unión Hijos de El Grove”. En ambos colofones se lee también que los volúmenes fueron “cuidados” por Arturo Cuadrado. Pocos días después, el escritor tendría la oportunidad de presentar estas publicaciones en el auditorio de la Galería Kraft de Buenos Aires. Ramón Nicolás afirma que la tirada de la segunda edición fue muy amplia (diez mil ejemplares). No obstante, se agotó enseguida, difundiéndose seguramente en los círculos de los refugiados⁸⁹. En España, en cambio, gozó de una circulación limitada, si no nula. Entró solo de manera clandestina, ya que no habría tenido esperanzas el intento de importarla de manera legal. No en balde, tuvo tan escaso eco que no hemos podido localizar nuevas reseñas. La negación de la existencia de la censura impedía, por supuesto, que se pudiese hablar explícitamente en medios oficiales de una novela remendada por el Servicio de Orientación Bibliográfica y editada íntegra en el exterior.

6.1. *Cuestiones textuales*

E2, según decíamos, presenta un texto mucho más extenso que *E1*, habida cuenta de que restablece los pasajes censurados por la Administración estatal. Sin embargo, incluye también muchos fragmentos que faltaban ya en *M* (cfr. § 4.1). Se trata de secuencias enteras y, también, de detalles descriptivos, como por ejemplo:

En las caras de los soldados se refleja el cansancio, y todos ellos levantan las piernas con esfuerzo, cediendo terreno (*M*) > En las caras de los soldados, llenas de sudor y polvo, se refleja el cansancio, y todos ellos levantan las piernas con mucho esfuerzo, cediendo terreno y velocidad a la marcha (*E2*, p. 145).

Otro caso es ejemplar de las modificaciones de la misma frase en las tres redacciones:

89 Ramón Nicolás, “Introducción”, p. 102.

M: “defendiendo al gobierno, fieles al juramento de la bandera”;
E1: “defendiendo al gobierno”;
E2: “defendiendo al gobierno de la República, porque continuaban siendo fieles al juramento de la bandera” (p. 87).

Solo en la tercera Lueiro pudo, por fin, expresarse libremente. Un último ejemplo de leve *amplificatio* en *E2* da cuenta de cómo en *M* se edulcoraba la tragedia de la guerra: “comienza la evacuación de los heridos” (*M/E1*) > “comienza la evacuación de los heridos y muertos” (*E2*, p. 217).

El cotejo entre el mecanografiado y *E2* alumbra otros pormenores de fuste. Además de los añadidos, *E2* muestra las marcas del tortuoso camino que atravesó *Manso*, y también una cierta prisa en su impresión, seguramente fruto de las circunstancias y del poco tiempo que Lueiro permaneció en Argentina. Se advierte alguna lección errónea de *E2* frente a la correcta de *M* (y *E1*), secuela de simples descuidos, como “arrastrando” > “arrantrando” (p. 14); “mulos” > “nulos” (p. 156); “practicante” > “prácticamente” (p. 197). Tampoco se enmienda un error de *M* (“nerviosos” en lugar del correcto “nervios”, p. 182) que sí se había corregido en *E1*. Aparecen asimismo algunas variantes (poco más de veinte en total, excluyendo los añadidos) que no alteran demasiado el contenido semántico. Por ejemplo, de *M* a *E2*: “hierve” > “sigue hirviendo” (p. 77); “armas” > “fusiles” (p. 84); “escalofrió por todo el cuerpo” > “escalofrió que lo dejó paralizado” (p. 90), “abriendo el canalillo” > “cubriendo el canalillo” (p. 189), “llamándole, llamándole, llamándole” > “llamándole” (p. 208). Podrían ser correcciones que Lueiro (o Cuadrado) hizo en esta fase, en vísperas de imprimir la segunda edición. Suponemos que obedecen a variantes de autor también algunas pequeñas reescrituras (pero no sabemos si estaban ya en *O*, por el contrario son resultado de una reelaboración). Por ejemplo: “clavetea el cuero. Antes fijó la pala con dos puntas, una clavada en la parte del talón y la otra en la puntera” > “clavetea la parte del talón y la otra en la puntera” (p. 189).

Más sorprendente que en contadas ocasiones falten partes que figuraban en *M* y que fueron expurgadas en *E1* por la oficina estatal. *E2* reproduce, entonces, el mismo texto censurado. Así de *M* a *E1/E2*:

- el peso duro del sacrificio inútil > El peso duro del sacrificio (p. 107);

- que también se llevaban los hombres y nadie protestaba > que también se llevaban los hombres (p. 130);
- La poca gente que tenía necesidad de viajar miraba con gesto hosco el movimiento de las operaciones. Nadie hacía comentarios. Sabían todos que el hacerlo suponía correr un riesgo > La poca gente que tenía necesidad de viajar miraba el movimiento de las operaciones. Nadie hacía comentarios (p. 132).

Hay que descartar que estas ausencias se deban a la voluntad de Oberón. Tampoco hay razón para afirmar que fuera el mismo Lueiro quien decidió sacrificarlas. Sin embargo, no puede ser casual que falten precisamente varios segmentos censurados. De nuevo, no contamos con datos para dar una respuesta segura. Se podría conjeturar que, en algún momento, por el taller de Oberón circuló el mecanografiado remitido por el Ministerio, una copia con anotaciones de las censuras o el mismo *E1*, y, en la tarea de devolver el texto a su origen, se olvidaron tales segmentos.

Finalmente, hay que señalar que una corrección manuscrita en *M* (hecha probablemente por alguien implicado en la copia, si no por el mismo mecanógrafo) no se ha respetado ni en *E1* ni en *E2*. Es una errata evidente: “¿A ti, Servando?” (p. 96). En *M* se enmendó escribiendo encima “Basilio”, ya que es el mismo Servando quien pronuncia la pregunta y se dirige al amigo. Este descuido tampoco se ha subsanado en la traducción gallega (p. 113).

En definitiva, el análisis de toda la documentación de la que disponemos y el cotejo entre las tres versiones nos hace creer que para preparar *E2* se utilizó *E1* o un mecanografiado censurado, y que luego el autor añadió sus interpolaciones en el intento de devolver la novela a una fase anterior a *M*, es decir, previa a todo tipo de censura y autocensura. Las erratas, descuidos y los residuos de la censura presentes en *E2* manifiestan, a la vez, la necesidad de acometer una edición crítica de *Manso*. En esta tarea hay que plantearse un problema clave para la fijación textual, que se resume en dos opciones: 1) la reconstrucción del texto ideal, introduciendo entonces también las omisiones que *E1* transmitió a *E2*; 2) no alterar *E2*, ya que no podemos demostrar que tales expurgos se debieron a un descuido, sino que tal vez respondieran a la última voluntad del autor.

CONCLUSIONES

La represión sufrida por Lueiro ha demostrado, una vez más, cómo la dictadura franquista condicionó todas las facetas de la producción editorial. Sus tentáculos se extendieron hasta los certámenes literarios, imponiendo los miembros del jurado y sesgando sus veredictos; llegaron a manipular a la prensa y sometieron a los escritores a interrogatorios y registros. El Servicio de Orientación Bibliográfica emanó de este sistema totalitario, a fin de vigilar la ortodoxia de las palabras impresas en España. Un departamento que Barral radicaba en las “cochambrosas dependencias de la planta baja del ministerio”⁹⁰ y que determinó cortes, sustituciones y prohibiciones, retrasó la edición de libros y retiró tiradas enteras. Finalmente, fue el responsable de que *Manso*, ganadora del premio “Ciudad de Oviedo”, saliese mutilada.

En esta novela cabe hablar de una estratificación de la censura. En primer lugar, la misma existencia de ese control estatal ejerció una presión antes de que el mecanografiado transitase por las oficinas del Servicio, aplicando a escritor y editor una forma de autocensura. A esta se sumaría la represión oficial, encarnada en los bolígrafos de los censores y de la superioridad.

Los documentos del expediente de *Manso* permiten ahondar en las circunstancias que rodearon a la primera edición. Entramos así dentro de un organismo arbitrario en el que hallaban asiento posiciones que iban desde el radicalismo de Gárate a posturas un punto más “tolerantes” de otros funcionarios. El destino de la novela se fraguó entonces por el choque, o la mediación, entre distintas presiones, imponiéndose, finalmente, la decisión “pragmática” de autorizar la obra con un reducido número de cortes. De los informes destacan las figuras del par de censores. Del primero conocemos apenas su sigla: HM, un lector que se diría especializado en la obra de Lueiro o en las letras gallegas, puesto que de los nueve títulos del escritor grovense que pasaron por la Administración entre los Sesenta y Setenta, él juzgó cinco, independientemente de que se tratase de poesía o narrativa, en gallego o en español. Podríamos calificarlo como “moderado”, porque sus propuestas apuestan siempre por la aprobación, aunque levanta sospechas sobre versos o párrafos políticamente inaceptables y, después de la Ley Fraga, se duele de la imposibilidad de recortar

90 Carlos Barral, *op. cit.*, p. 454.

partes. HM se muestra consciente de su papel subalterno dentro del departamento por su condición de simple (y casi nunca “definitivo”) lector: en tres ocasiones, pues, apela a un “mejor criterio de la Superioridad”.

Gárate Córdoba fue, en cambio, el más fanático enemigo de la novela y responsable de la mayoría de sus podas. El teniente coronel y Lueiro pueden considerarse como prototipos de las dos Españas que se enfrentaron en el 36 y que siguieron pugnando, con armas y en posiciones de fuerza más que distintas, durante el franquismo. Eran casi coetáneos, pero sus ideas, elecciones, recuerdos y pareceres los hizo luchar siempre en bandos contrapuestos. Sin embargo, sus destinos se cruzaron solo en 1966, en la Oficina de Censura. Por un lado, una novela contra la guerra, escrita por un poeta comunista que sufrió en su piel y en sus páginas las garras de la represión; por otro, un reconocido militar e historiador, parte del engranaje de una dictadura monocolor que no admitía posiciones no alineadas a este respecto, fue convencido de cumplir en el Servicio una misión para el Movimiento y de que aplicar cortes a una novela “roja” representaba una prosecución de los fines de la “Guerra de Liberación”. Se le ajustan, pues, como un guante estas palabras de Gubern: “la lucha armada encontraba su natural complemento en la lucha ideológica ejercida por la censura, es decir, en el control y represión de la producción y difusión ideológica que pudiera ser perjudicial a los fines perseguidos por el nuevo Estado”.

Las supresiones obligaron Lueiro a editar la novela en Argentina al año siguiente, a la par que muchos otros escritores que vivían en la patria sometidos a un “exilio interno”. Así los lectores hemos llegado a disfrutar de la obra en su totalidad. Sin embargo, la edición bonaerense muestra un elevado número de variantes y no discurre falta de lapsus, erratas u olvidos. El caso de *Manso* confirma, por tanto, que el original de archivo es necesario para arrojar luz sobre las primeras fases del texto, y también para pulirlo de los residuos de la censura y de su complicada restauración. Solo el cotejo del material conservado, entonces, permitiría alumbrar la primera edición crítica de *Manso* y rescatar una novela emblemática de los riesgos y la represión que en época franquista sufrió la narrativa que se atrevía a atacar los cimientos ideológicos e históricos del Régimen. Finalmente, sería un debido homenaje a un autor que se sublevó contra las “verdades” impuestas por la dictadura, sin miedo a remover las peligrosas cenizas de la Guerra Civil.

La última tentación de la libertad: vida y andanzas de la obra de Nikos Kazantzakis en tiempos de censura

PAOLA LASKARIS
Universidad de Bari

Título: La última tentación de la libertad: vida y andanzas de la obra de Nikos Kazantzakis en tiempos de censura.

Title: Last Temptation of Freedom: Life and Wanderings of Nikos Kaatzakis's Work in Censorship Times.

Resumen: Del célebre escritor y traductor griego Nikos Kazantzakis –creador del mítico Zorba– quizás se conozca su intensa relación con España, su cultura y su historia. Sin embargo, poco o nada se sabe del largo y atormentado periplo de sus obras en plena dictadura franquista, cuando su pluma, vibrante y heterodoxa, se enfrentó con el riguroso dogmatismo de la censura. El rico e importante caudal de documentos conservados en el Archivo General de Administración de Alcalá de Henares nos permite, por un lado, reconstruir con precisión el complejo entramado de la circulación de su obra a partir de los años cincuenta y, por otro, brindar un ejemplo más de las modalidades de la censura editorial y sus repercusiones a medio y largo plazo, descubriendo que hasta los años ochenta un lector español accedía a la obra de Kazantzakis casi exclusivamente a través de las *Obras selectas* de la editorial Planeta, variamente enmendadas e intervenidas.

Abstract: The strong relationship between Spain, its culture and history, and Nikos Kazantzakis, the renowned Greek writer and translator, creator of the mythical Zorba, is likely to be well-known. However, we know little or nothing about the long and tormented trajectory of his works during the Franco regime, when his heretodoxical pen had to struggle with the tough dogmatism of the censorship. The huge and significant amount of documents, kept in the Archivo General de Administracion of Alcalá de Henares, allows us, on the one hand, to precisely reconstruct the complex network of the circulation of his works, since the fifties and, on the other hand, provides us one more example of the patterns of the censorship on the publishing sector and its impact, in the medium and short term. Thus we could discover that, till the eighties, the Spanish reader could access Kazantzakis's works, almost exclusively through his *Obras selectas*, published by Planeta, emended and modified in different ways.

Palabras clave: Kazantzakis, España, Franquismo, Censura.

Key words: Kazantzakis, Spain, Francoism, Censorship.

Fecha de recepción: 20/11/2017.

Date of Receipt: 20/11/2017.

Fecha de aceptación: 13/12/2017.

Date of Approval: 13/12/2017.

He escrito series de artículos, he publicado libros, he hablado con imparcialidad constante y frecuentemente severa. Y no he satisfecho ni a comunistas ni a burgueses. Poco importa. No era mi finalidad complacer, sino decir la verdad. [...] Hagáis lo que hagáis y transcurra el tiempo que transcurra, señores Jueces, tengo la convicción de que siempre crecerá la minoría, siempre verán aumentar su fuerza las víctimas y siempre caerá la clase que golpee. Tal es mi pensamiento. He creído mi deber formularlo con sinceridad absoluta. En cuanto al vuestro, si consideráis que debo ser castigado, castigadme.

Nikos Kazantzakis, *Apología*, Creta, 1925¹

En su epitafio, que yace como un libro abierto bajo el sol radiante de Creta, queda grabada su firme y orgullosa filosofía de vida: “No espero nada, no temo nada, soy libre”. A sesenta años de la muerte de Nikos Kazantzakis (1883-1957) —el creador del impercedero y sanchoquijotesco Zorba—, su obra sigue representando la quintaesencia del librepensamiento y la agonía homérica (y unamuniana) del hombre, constantemente impulsado a ir más adentro de sí mismo².

Si por un lado Kazantzakis fue apreciado y alabado internacionalmente por su extraordinaria lucidez y por su estilo, visionario y diáfano a la vez,

1 El texto integral de su *Apología* puede leerse en: Eleni N. Kazantzakis, *Kazantzaki el disidente visto a través de sus cartas, sus notas, sus textos inéditos*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 455-461.

2 Sobre el autor y su obra véanse las páginas web oficiales del Museo Nacional Kazantzaki (www.kazantzaki.gr), del Museo Histórico de Creta (<https://www.historical-museum.gr/webapps/kazantzakis-pages/en/introduction/intro.php>) y de las Ediciones Kazantzakis (www.kazantzakispublications.org), que brindan informaciones biográficas y bibliográficas detalladas. Véase además la edición de la correspondencia del autor con el amigo y escritor Prevelakis, que ofrece un testimonio relevante del pensamiento de Kazantzakis: Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη. Και σαράντα άλλα Αυτόγραφα εκδιδόμενα με Σχόλια, ένα Σχεδιάσμα Εσωτερικής Βιογραφίας και τη Χρονογραφία του Βίου του Ν. Καζαντζάκη από τον Π. Πρεβελάκη, Αθήνα, Εκδόσεις Ελένης Ν. Καζαντζάκη, (α΄ έκδοση 1965) β΄ έκδοση Αθήνα, 1984. De esta obra existe traducción inglesa: *The Selected Letters of Nikos Kazantzakis*, ed. y trad. Peter Bien, Princeton, Princeton University Press, 2012.

por otro cayó también en la estrecha red del dogmatismo ideológico más conservador, que juzgó la excentricidad de visión y expresión del gran escritor griego una intolerable forma de heterodoxia y disidencia, inevitablemente censurable:

The fervour with which this timid and kind-hearted man was persecuted by both Church and State is unwarranted. Government officials intervened so that he would not be awarded the Nobel Prize he so rightfully deserved. [...] As Nikos Kazantzakis searched for God, church officials searched his books for phrases which strayed from doctrine. They always found something, on one occasion, without even having to open one of his books. In 1954, the Greek Orthodox Church of America convened to condemn *The Last Temptation of Christ* as “indecent, atheistic and treasonable”. [...] In April 1954, *The Last Temptation of Christ* was included in the notorious and widely dreaded Index of forbidden books of the Vatican, the *Index Librorum Prohibitorum*. Kazantzakis responded with a letter to the Index Committee of the Vatican City with a quote by Tertullian: “Ad tuum, Domine, tribunal appello” (“At Your court, Lord, I make my appeal”). The Greek Orthodox Church had already launched its own relentless persecution against him long before that, since 1927, with the publication of his *Saviors of God*. The rumours that Nikos Kazantzakis has been excommunicated endure and propagate to this day. Nikos Kazantzakis was indeed vilified, called an “atheist,” accused of heresy, of blasphemy and irreverence, but was never excommunicated by the Greek Orthodox Church. [...] In a letter to the Holy Synod Nikos Kazantzakis replied to these allegations: “You have execrated me, Holy Fathers; I bless you. I pray that your conscience may be as clean as mine and that you may be as moral and as religious as I am”. In 1968, the Ecumenical Patriarch Athinagoras stated that «*Nikos Kazantzakis's books adorn the Patriarchal Library*»³.

Según aclara Kimon Friar —que tradujo al inglés su personal catecismo espiritual (Ασκητική -*Salvatores dei*) y la magna refundición del poema

3 Niki P. Stavrou, *A Glance upon his Life*, texto publicado en la página web oficial de las Ediciones Kazantzakis (<http://www.kazantzakispublications.org/en/kazantzakis.php#>). Véase también la carta que Kazantzakis dirigió a Prevelakis en mayo de 1954 desde Antibes: Τετρακόσια Γράμματα, *op. cit.*, nº 395, p. 669.

homérico de 33333 versos—, la palabra literaria de Kazantzakis es honda y esencialmente antidogmática:

No religious dogma, no political ideology may claim Nikos Kazantzakis. His works will always be a heresy to any political or religious faith which exists today or which may be formulated in the future, for in the heart of his spiritual exercises lies a bomb, timed to explode all visions which are betrayed into the petrification of ritual, constitution, or dogma. His works are not solid land where a pilgrim might stake his claim, but the ephemeral stopping stations of a moment where the traveller might catch his breath before he abandons them also, and again strives upward on the steep ascent, leaving behind him the bloody trail of his endeavour⁴.

La relación con España del ilustre escritor y traductor griego fue —como es sabido— especialmente intensa; sin embargo, poco se conoce todavía del largo y atormentado camino de sus obras en plena dictadura franquista, cuando su centelleante pluma tuvo que enfrentarse con la más rígida praxis censoria.

Kazantzakis, eterno y sediento viajero como Ulises, pisó más de una vez tierras españolas. En el otoño de 1926, durante la dictadura de Primo de Rivera, fue enviado como corresponsal de un periódico griego⁵. En una carta de finales de junio de aquel año, dirigida a la que sería su segunda mujer, Eleni Samios, describía así su forma de prepararse para aquel viaje hacia la tierra de adopción de su inmenso compatriota, Doménikos Theotokópoulos:

Actualmente mi despacho está despejado de libros hebreos y rusos, etcétera y lleno de obras españolas: Don Quijote, Calderón, Lope de Vega, Santa Teresa, Baedeker de España, El Greco, *Kultur der*

4 Nikos Kazantzakis, *Saviors of Gods*, trad. Kimon Friar, Nueva York, Simon and Shuster, 1960, p. 39, *apud* Niki P. Stavrou, *op. cit.*, p. 7. La obra circuló primero en la revista *Αναγέννηση* de Dimitri Glinós (nº 11-12 de julio/agosto de 1927, pp. 599-631) y se incluyó en un volumen de 1945: *Ασκητική - Salvatores dei, Αθήνα*, [s.e.], 1945.

5 Los reportajes, 18 en total, fruto de esta estancia se publicaron en el periódico “*Ελεύθερος Τύπος*” desde el 12 de diciembre de 1926 al 7 de enero de 1927.

Araber, etcétera [...]. He reunido todos los libros que poseo sobre España, El Greco, etcétera, mi cabeza está ahora llena de España. Quiero acabar con estos países para poder trabajar en paz, sin tentaciones...⁶

En otra epístola del 29 de noviembre de 1926, Kazantzakis aludía a las polémicas surgidas en su patria a raíz de sus reportajes: «Cuando vaya, te hablaré del sobresalto que han causado mis artículos sobre España. Estos artículos han sido considerados por los marxistas ortodoxos peligrosos. Quieren responderme, mantienen conciliábulos, pero algunos de ellos están conmigo»⁷.

El escritor volvería a España en octubre de 1931, durante la Segunda República, y se asentó en la piel de toro hasta marzo de 1933⁸. Finalmente, en octubre de 1936, ya en la isla griega de Egina, Kazantzakis recibió del director del periódico griego “*Η Καθημερινή*”⁹ el encargo de volver

6 Eleni N. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 114. Y añade: “El país tiene un carácter austero, ascético, se aprecia que aquí han nacido los caballeros de la triste figura, muertos por una idea descarnada. Los llanos de Castilla hacen nacer una alucinación [...]. No esperaba esta imagen y soy feliz por comprender mejor así la austera y trágica historia ascética de esta célebre tierra burlada en sus esperanzas” (*Ibidem*, p. 118). A propósito de Primo de Rivera afirma: “Acabo de ver a Primo de Rivera... Hombre mediocre, animado sin embargo por un sople superior, el sople que hoy impulsa a los hombres a organizar con fanatismo la extrema derecha o la extrema izquierda. Trabajo sin descanso. Vago todo el día por los ministerios, estudio las leyes, trato de ver qué se ha hecho en España después de la guerra, en los aspectos de economía, política, comercio, industria, agricultura, ciencias, artes, etcétera... Consulto montones de libros, apenas duermo, estoy poseído de nuevo por la desesperación de llevar hasta el fin la tarea que he acometido” (*Ibidem*, p. 120).

7 *Ibidem*, p. 129.

8 El 1 de noviembre de 1932 declaraba en una carta a un joven amigo francés: “Los dos polos opuestos del alma española, Nada y Pasión, me dan el clima austero que me conviene: aquí respiro a gusto. Si pudiera, me instalaría en esta vieja Castilla como si fuese “mi país”, El Greco. [...] Contemplar enfrente la Nada, he aquí lo que amo y lo que hallo en la tierra, el aire y los molinos de viento de nuestro Señor Don Quijote” (*Ibidem*, p. 208).

9 En este periódico se publicaron los reportajes relativos a su estancia española de 1933 (12 artículos del 21 de mayo al 3 de junio de 1933) y también de 1936 (15 artículos desde el 24 de noviembre de 1936 al 17 de enero de 1937). Sobre la relación de Kazantzakis con España y su papel en la Guerra Civil véanse: Lily Litvak

a España para documentar la Guerra Civil¹⁰. De sus estancias en tierras españolas nacen las narraciones luego publicadas en los volúmenes de la serie *Viajando*¹¹.

Las décadas de los cuarenta y los cincuenta, cuando salen a la luz sus novelas más famosas, son las que otorgan a Kazantzakis su definitiva y perpetua consagración internacional. Las mismas, en fin, que le llevarían a rozar el premio Nobel (perdido por un voto en 1957). Observando el panorama de las traducciones al castellano de sus obras¹², nos percatamos de que entre los primeros países que acogieron y difundieron su verbo literario —junto a Suecia y Francia— se hallan también Chile y Argentina¹³, gracias a la labor pionera, por un lado, de las ediciones Ercilla de

de Kravzov, “Nikos Kazantzakis y España”, *Hispanófila*, 29 (enero 1967), pp. 37-44; Δημήτρης Φιλιππί, “Η Ελλάδα μπροστά στον ισπανικό εμφύλιο (1936-39)”, *Αντί*, 23-1-1999, pp. 44-52; véanse también los trabajos incluidos en la sección *Nikos Kazantzakis, corresponsal en la Guerra Civil Española*, en *Letra internacional*, 105 (2009), pp. 26-80.

- 10 Su esposa nos restituye el diálogo entre ambos: “—Sé que hubieras preferido irte con los rojos... Pero te envió con los negros, como los llamas. —¿Por qué a mí precisamente? —Porque tú dirás la verdad. Tus amigos y tus enemigos te cogerán antipatía y yo estaré encantado con ello. ¿Te vas inmediatamente o no?” (*Ibidem*, p. 277). Tres años después, el 20 de febrero de 1939, Kazantzakis, desde Egina, en plenos festejos de carnaval escribe: “Unas máscaras han venido hoy, pero las he despedido diciéndoles que estaba de luto. “¿Qué luto?”, me han preguntado inquietos, pero no les he dicho que era por España” (*Ibidem*, p. 297).
- 11 Ταξιδεύοντας (Ισπανία, Ιταλία, Αίγυπτος, Σινά), Αλεξάνδρεια, Σεράπειον, 1927; Ταξιδεύοντας Α΄. Ισπανία, Αθήνα, Πυρσός, 1937 (en castellano aparecen las siguientes ediciones: *Del monte Sinai a la isla de Venus*, en *Obras Selectas*, Barcelona, Planeta, 1962, II; *España y Viva la Muerte*, traducción del griego de Joaquín Mestre, Madrid, Júcar, 1977; *España dos rostros*, trad. Joaquín Mestre, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1985; *Viajando. España: Viva la Muerte*, trad. Guadalupe Flores Liera, Madrid, Ediciones Clásicas, 1988).
- 12 Un listado actualizado de las traducciones de sus obras está disponible en la página web antes mencionada de las Ediciones Kazantzakis: <http://www.kazantzakispublications.org/en/translations3.php>.
- 13 Desde los años treinta se publican en Hispanoamérica los siguientes títulos de Kazantzakis: *Toda-Raba*, trad. del francés por Hernán del Solar, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1937; *El jardín de las rocas*, trad. del francés por Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1938; *Cristo de nuevo crucificado*, trad. del francés por José Luis de Izquierdo, Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1954;

Santiago¹⁴, y por otro, de los editores bonaerenses Peuser y Carlos Lohlé¹⁵.

Si nos desplazamos al panorama peninsular, se nos desvela una geografía editorial algo más tardía y esencialmente dominada por las propuestas

Alexis el Griego, trad. del francés por Roberto Guibourg, Buenos Aires, Editorial Peuser, 1954; *Libertad o muerte*, trad. del francés por Rosa Chacel, Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1957; *Melisa*, trad. del francés por Roberto Guibourg, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1957 (y Carlos Lohlé, 1957); *Teseo*, trad. del francés por Luisa Rivaud y Raquel Warschaver, Buenos Aires, Ediciones Losange, 1958; *El pobre de Asís*, trad. del francés por Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Editorial Sur, 1958; *La última tentación*, trad. del francés por Roberto E. Bixio, Buenos Aires, Ediciones Sur, 1960. A este propósito véase también: Roberto Quiroz Pizarro, “Un escritor griego fuera de Europa”, *Byzantion Nea Hellás*, 28 (2009), pp. 207-234. Señalamos también que a este mismo estudioso se debe una *Cronología y bibliografía castellana de Kazantzakis*, publicada como monográfico en *Cuadernos Byzantion Nea Hellás*, Santiago, Ximpauser, 1997. No he podido sin embargo consultarla.

- 14 La editorial Ercilla la fundaron Laureano Rodrigo y Luis Figueroa en 1933, en Santiago de Chile. Aquel año empezó a circular también la revista *Ercilla*. Entre los asesores literarios de la revista y de la editorial aparece el escritor chileno Hernán del Solar, autor de la primera traducción en castellano de una obra de Kazantzakis, *Toda-Raba*. “Las manos pioneras de los traductores y promotores que se fijaron en un autor poco o nada conocido en la América Hispana, fueron las de Hernán del Solar y Luis Alberto Sánchez. [...] Hernán del Solar Aspillaga (1901-1985) es el nombre del visionario que consideró importante fijarse en la figura de Nikos Kazantzakis —occidentalizado en Francia como Nicolás Kazán— para ser incluido en la tribuna de las letras universales y darlo a conocer. A este chileno le debemos pues la primera traducción de una novela de nuestro autor. Un año después, otro sudamericano, el peruano Luis Alberto Sánchez, traducía *El jardín de rocas. Novela de la guerra civil china*, a instancias del clima de fronteras abiertas entre las editoriales y sus intelectuales” (Cf. Roberto Quiroz Pizarro, “Un escritor griego fuera de Europa”, p. 215).
- 15 Véanse Carlos Lohlé, *Presencias y experiencias*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1986; y Roberto Quiroz Pizarro, “Un escritor griego fuera de Europa”, p. 231, quien alude a la difícil circulación de los libros de Kazantzakis en plena dictadura argentina: “La escritura de Nikos Kazantzakis ha marcado vidas y momentos humanos que pueden ser insospechados. Señalamos un testimonio que nos ofrece el incansable editor holandés, Carlos Lohlé: «En el momento más triste y trágico de la historia argentina recibí de un desconocido, desde la cárcel, una carta suplicándome que le enviara alguna lectura». Pasa el tiempo, y nuevamente, un día cualquiera, Lohlé encuentra otra nota del mismo desconocido: «[...] no sé cómo agradecerle. He leído los libros mandados, y luego los pasé a mis compañeros. Si hemos podido aguantar esta vida atroz, es gracias a los libros de Kazantzakis»” (*Ibidem*, p. 231).

editoriales de Planeta, que a partir de 1960 reúne y publica la producción literaria de Kazantzakis en la prestigiosa colección *Obras selectas*:

- *Obras selectas*, tomo I, *Novelas*, Barcelona, Planeta, 1960
Incluye:
Toda-Raba, traducción de Hernán del Solar
Cristo nuevamente crucificado, traducción de José Luis de Izquierdo Hernández
El pobre de Asís, traducción de Enrique Pezzoni
Libertad o muerte, traducción de Rosa Chacel
- *Obras selectas*, tomo II, *Novelas — Teatro — Viajes*, Barcelona, Planeta, 1962
Incluye:
El jardín de las rocas, traducción de Enrique de Juan
Vida y hechos de Alexis Zorba, traducción de Roberto Guibourg
Teseo, traducción de Enrique de Juan
Melisa, traducción de María Ángeles Bosch Carbonell
Del Monte Sináí a la Isla de Venus, traducción de Andrés Lupo Canaleta
- *Obras selectas*, tomo III, *Novelas — Teatro — Viajes*, Barcelona, Planeta, 1968
Incluye:
Carta al Greco, traducción de Delfín Leocadio Garasa
Los hermanos enemigos, traducción Enrique de Juan
Ascesis, traducción de Enrique de Obregón
Constantino Paleologo, traducción Miguel Castillo Didier
Cristóbal Colón, traducción de Miguel Castillo Didier
Sodoma y Gomorra, traducción de Enrique de Juan
- *Obras completas*, tomo IV, Barcelona, Planeta, 1975
Incluye:
Odisea, traducción de Miguel Castillo Didier

Sabemos que hubo un primerizo intento de publicar en la España republicana la novela *Toda-Raba*. En una carta de 1932 al amigo Prevelakis, el escritor alude a la reiterada intención manifestada por Juan Ramón Jiménez de entregar la obra a la editorial Espasa-Calpe para su posible impresión. Afirma, sin embargo, que al poeta andaluz la novela le había

parecido “exageradamente comunista”¹⁶. Finalmente, la obra no se publicaría y su primera edición en castellano vería la luz, como se ha dicho, algunos años después: en 1937, en Chile, gracias a las prensas de la editorial Ercilla. A partir de 1975, y hasta nuestros días el panorama se amplía y articula notablemente¹⁷.

Ahora bien, frente a esta situación, podríamos caer en la tentación de pensar que las obras de Kazantzakis pasaron indemnes por las estrechas mallas de la censura franquista. Y aduciríamos como prueba la presencia de los volúmenes colectáneos de *Obras selectas*, que la editorial Planeta estampó en plena dictadura. Sin embargo, cotejando la versión que nos brindan estos refinados tomos con las primitivas ediciones ‘de bolsillo’ argentinas, descubriríamos cómo algunas de sus obras más célebres sufrieron retoques importantes y que las ediciones de las mismas que se imprimieron y circularon durante la dictadura no siempre nos han legado el texto integral.

De hecho, la rigurosa máquina burocrática activada por el Ministerio de Información y Turismo (Dirección General de Información - Sección

16 Y añade: “Para el *pajaro arabo* [sic] Toda-Raba es un golpe de cañón” [traducimos del griego] (Cf. Τετρακόσια Γράμματα, *op. cit.*, nº 161, pp. 337-338). En una carta anterior, al hablar de Juan Ramón y de su carácter inefable, lo había definido como “un ‘poeta lírico’; o sea, un pájaro que trina, pero no se acuerda” (*Ibidem*, p. 282). En el asunto estaba involucrado también Timoteo Pérez Rubio, pintor y director entonces del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y marido de Rosa Chacel (que traduciría la novela *Libertad o muerte*). Ambos, junto a Juan Ramón, intercedieron ante Ortega para la publicación de *Toda-Raba* en Espasa-Calpe, ya que, al ser la *Revista de Occidente* “bastante pequeña y totalmente filosófica”, resultaba poco probable la inclusión en ella de esta novela (*Ibidem*, p. 332).

17 Al finalizar la dictadura y durante los años de la Transición, salen a la luz las siguientes ediciones: *Cristo de nuevo crucificado*, trad. José Luis Izquierdo Hernández, Barcelona, Pomare, 1976 (Barcelona, Círculo de Lectores, 1977; Madrid, Alianza — Carlos Lohlé, 1984); *Cristo nuevamente crucificado — Toda-Raba*, trad. José Luis Izquierdo Hernández y Hermán del Solar, Barcelona, Planeta, 1989; *España y Viva la Muerte*, trad. Joaquín Mestre, Madrid, Júcar, 1977; *Viajando. España: Viva la Muerte*, trad. Guadalupe Flores Liera, Madrid, Ediciones Clásicas, 1988; *La última tentación*, trad. Roberto E. Bixio, Madrid, Debate, 1988; *El pobre de Asís*, trad. Enrique Pezzoni, Madrid, Debate, 1989; *Alexis Zorba el Griego*, Madrid, Debate, 1990. Para las ediciones sucesivas remitimos a la citada lista de las traducciones y, más específicamente, al catálogo del Sistema Bibliotecario Nacional y al de la Biblioteca Nacional de España.

Inspección Libros) se enfrentó en diversas ocasiones con las solicitudes avanzadas por editores, importadores y libreros para editar o distribuir en España la obra de Kazantzakis. Según la copiosa e interesantísima documentación relativa a las obras del cretense conservada en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (en la sección “Censura literaria”), desde el año 1954 y hasta 1977 —cuando deja definitivamente de aplicarse el mecanismo censorio— se cuentan aproximadamente unos sesenta expedientes relativos a peticiones de importación, distribución y publicación de sus textos. Según apunta Abellán, uno de los alicientes que subyacían a las revisiones puntuales de la censura era, obviamente, la cuestión religiosa:

Curiosamente el tema de la religiosidad o irreligiosidad aparece con una inusitada frecuencia en los informes del año 1960. La autorización del primer tomo de las *Obras selectas* de Nikos Kazantzaki trae a colación de nuevo el tema, pero [...] esta vez es tratado con benevolencia. Por supuesto N. Kazantzaki no es autor que se proclame antirreligioso. Los censores valoran positivamente que en las obras de este autor el hombre con todos sus defectos y miserias tiende a la perfección unas veces con su Dios, otras alejado de él, pero siempre «buscándole aun sin saberlo» [*Nota bene*: se trataba de la publicación de *Libertad o Muerte*, *Cristo de nuevo crucificado*, *El pobre de Asís* y *Toda Raba*]. Las objeciones tanto de orden religioso como políticas algunas, sobre todo en la última de las novelas seleccionadas dejan de ser insalvables por tratarse de una edición de obras selectas, lo cual ya de antemano impide —a juicio de los censores— que la obra caiga en manos de lectores poco formados. Sin embargo, esta voluntad de pereza dogmática por parte de la censura no debe llamar a engaño. Se trata sencillamente de la reacción o respuesta del organismo censor; la naturaleza de ésta —sobre todo su rigor— depende del autor e incluso editor que la provoque. No es tanto, pues, un intento de salvaguardar la pureza moral o dogmática cuanto una manera de represaliar con motivos objetivables a un autor o a una entidad editorial¹⁸.

18 Manuel L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Edicions 62, 1980, pp. 184-185.

Si bien la mayoría de estos expedientes alcanzaron la autorización solicitada y sin excesiva demora, en algunos casos —que aquí analizaremos con detalle— el *iter* fue algo más complejo. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con la más célebre novela de Kazantzakis, *Vida y hechos de Alexis Zorba*, que el autor publicó en 1946¹⁹ y en la que describe las ‘hazañas’ y la filosofía vitalista de un moderno y genuino héroe-pícaro: George Zorba²⁰.

La odisea editorial española de la obra empieza en 1955 —y quizás no casualmente un 25 de marzo (fiesta nacional en Grecia, como recuerdo de la efeméride de la victoriosa revolución de 1821 contra la dominación otomana)—, cuando a la Dirección General de Información llega una solicitud para autorizar la importación del libro *Alexis el griego*, publicado en Buenos Aires por los talleres de Peuser el año anterior. En la papeleta azul que acompaña todo expediente de censura literaria (sintetizando puntualmente su *iter*), se indica que la lectura del texto fue confiada a los lectores n° 7 y n° 26, con fecha 4 de abril de 1955²¹. La resolución defini-

19 N. Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Αθήνα, Δημητράκος, 1946; traducido el año siguiente al francés (París, Éditions du Chêne).

20 El escritor conocía muy bien a Zorba, con el cual, en 1919, siendo Ministro de Asistencia Pública, emprendió la difícil misión de repatriar unos ciento cincuenta mil refugiados griegos desde el Cáucaso. Sobre la amistad entre ambos, véase el reciente ensayo: Γιώργος Στασινιάκης, *Καζαντζάκης - Ζορμπάς: Μια αληθινή φιλία*, Αθήνα, εκδόσεις Καστανιώτη, 2016. En el prólogo a la primera edición de la novela, el autor escribía: “A menudo he querido narrar los hechos y hazañas de Alexis Zorba, un viejo jornalero al que he querido mucho. En el curso de la vida, mis mayores benefactores han sido los viajes y los sueños. Los hombres, muertos o vivos, me han ayudado poco en mi lucha. Sin embargo, si yo quisiera distinguir a los hombres que han dejado una huella más profunda en mi alma, quizás me decidiera por Homero, Buda, Bergson, Nietzsche y Zorba. [...] Hagamos todo lo que podamos para que viva siquiera un poco este maravilloso bebedor, comilón, trabajador, mujeriego y vagabundo. El alma más grande, el cuerpo más firme, el grito más libre que he conocido en mi vida” (cf. N. Kazantzakis, *Zorba el griego*, introducción inédita del autor, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986 [Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973], pp. 7 y 11). La mitificación definitiva de Zorba se debe asimismo a la magistral interpretación de Anthony Quinn en la homónima película dirigida por Michael Cacoyannis en 1964, cuya famosísima banda sonora fue compuesta por el maestro Mikis Theodorakis.

21 Archivo General de la Administración (AGA), caja 21/11049, expediente n° 1795/55. En este expediente faltan, sin embargo, los informes de los lectores.

tiva, firmada el 18 de abril de aquel mismo año por el Director General, decreta la suspensión de dicha importación.

Algunos años más tarde, vuelve a activarse la operación: el responsable de la Sociedad General Española de Librería S.A. de Madrid solicita, el 30 de octubre de 1958, la autorización para la importación de la edición francesa de la novela *Alexis Zorba*, publicada por la editorial Plon de París²². En el informe, cumplimentado esta vez por el lector nº 3, con fecha de 6 de noviembre de 1958, se leen las siguientes observaciones:

La acción de este libro se desarrolla en Creta, donde Zorba dirige los trabajos en una mina de carbón. Zorba es el prototipo de una caballerosidad primitiva: honesto, filósofo, creyendo en un orden personal del universo, batallador y mujeriego. El libro gira alrededor de sus gestas cotidianas, que ponen en evidencia su manera de actuar y de pensar ante la vida. Aparecen en el libro las costumbres primitivas y salvajes de la aldea cretense y unos monjes, poco edificadores, de un convento de rito oriental. PUEDE AUTORIZARSE LA IMPORTACIÓN²³.

La autorización fue efectivamente concedida el 11 de noviembre. En este caso, al tratarse de un texto en lengua extranjera, al que accedería con toda evidencia una minoría de lectores, su entrada en España fue tolerada²⁴. Tal actitud permisiva no volvió a darse al año siguiente, en 1959, cuando la editorial Planeta, por medio de su responsable editorial, Santiago Galán Conde, quiso solicitar la publicación en castellano de la novela (en el volumen 349 de la colección Literatura, con una tirada prevista de dos mil ejemplares y al precio de cien pesetas). En dicho expediente, que

22 AGA, caja 21/12181, expediente nº 4990/58.

23 En la transcripción de los informes se mantienen las palabras o frases en letra mayúscula o subrayadas, tal como aparecen en la documentación original. Nos limitamos tan solo a integrar la acentuación donde falte.

24 A este propósito las posibles objeciones a la publicación tenían en cuenta las modalidades de su circulación, y podían hacerse más tolerantes si se trataba de ediciones colectivas y de cierto prestigio, como lo son los tomos de las *Obras Selectas*, “lo cual ya de antemano impide —a juicio de los censores— que la obra caiga en manos de lectores poco formados”. Remito a Manuel L. Abellán, *op. cit.*, p. 185.

incluye toda la documentación relativa al proceso editorial²⁵, constan tres solicitudes del editor. Una primera, fechada a 28 de noviembre de 1959, en la que se apunta en rojo la resolución final: “Denegada 4-1-60”. Una segunda solicitud, del 3 de septiembre de 1960, con asunto “Revisión de la obra”, en la que el editor

SOLICITA sea leída nuevamente la obra “Alexis el griego” de Nikos Kazantzaki, que fue suspendida por su oficio el 4 de enero de 1960, notificando respecto de la misma que no será publicada por separado, sino en tomo encuadernado en piel, siendo de 450 pesetas el precio del ejemplar, lo que hará más difícil su difusión, estando dispuestos a corregir o suprimir todos los párrafos o episodios que juzguen convenientes, para poder obtener así la tarjeta de autorización definitiva²⁶.

Como se puede apreciar de la diplomática, si bien firme, *captatio benevolentiae* de Santiago Galán Conde —en aparente contradicción con la política comercial de cualquier editor— el coste mismo del tomo encuadernado en piel sería una justificación suficiente para la circulación limitada de la obra, cuyo mensaje repercutiría entonces sobre un número bastante reducido de lectores. Como aclara Abellán,

el editor o el director literario de una empresa editora se encuentra en la difícil situación de ser juez y parte al mismo tiempo. Tiene que

25 AGA, caja 21/12601, expediente nº 6148/59. En la misma caja se recoge el expediente relativo a la publicación de la novela *Toda-Raba* (nº 6147/59). El editor de Planeta envió la solicitud el 28-11-59 y el informe lo hace el Lector nº 11, que firma este juicio conclusivo: “Se trata de una novela sumamente extraña que es ante todo una descripción de tipos y de régimen: el comunista. De todas las partes del mundo van acudiendo a Moscou para un convenio del partido comunista: un negro, un chino americano, un derviche, un indio... Con este motivo se [palabra ilegible] la dureza, la miseria, la amargura, el despejamiento del bolcheviquismo. PUEDE PUBLICARSE, Madrid, 25 de diciembre de 1959”. La publicación de *Toda-Raba* fue definitivamente autorizada el 13 de enero de 1960.

26 Esta última frase aparece subrayada con lápiz azul y acompañada de la indicación: “L 24 24-XI-60”. Al margen aparece escrito “Revisión” y por debajo se lee: “visto informe de Asesor Religioso, se propone la autorización en revisión con supresiones en las págs: 134-135-154-222-223-224-225-228-229-245-318. 1-XII-60”.

juzgar una obra por sus cualidades artísticas o literarias, pero sin perder de vista tampoco las consecuencias económicas que se derivarían de una publicación cuyo acceso al consumo legal implique, a los ojos de la institución censoria, complicidad en la difusión de materias delictivas²⁷.

En este sentido, el papel en la difusión de la obra de Kazantzakis por parte de la editorial Planeta —con Nadal una de las más importantes de España— resultó fundamental, ya que apostó por el valor artístico de la misma, enmarcándola en un proyecto de veras ambicioso.

La tercera solicitud del editor, enviada el 24 de marzo de 1962, lleva por asunto: “GALERADAS CORREGIDAS de la obra “Alexis el Griego” por Nikos Kazantzaki”. En este documento, el editor vuelve a insistir para que el Director General,

una vez comprobadas las GALERADAS ADJUNTAS de la obra: “ALEXIS EL GRIEGO”, de Nikos Kazantzaki, en las que se han hecho las correcciones indicadas en su oficio del 1 de diciembre de 1960, páginas 134, 135, 154, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 236, 243 y 318, a las que corresponden las páginas 76, 87, 127, 129, 133, 137 y 181 de las Galeradas adjuntas, se digne autorizar dicha obra, concediendo Tarjeta de Autorización definitiva²⁸.

A las tres solicitudes corresponden, obviamente, tres informes distintos. El primer informe, de 1º de diciembre de 1959, remite al expediente 1795-55 (anteriormente citado) y a la consiguiente suspensión (18 de abril de 1955) de la importación de la edición bonaerense. Está redactado por el lector nº 5, que anota el siguiente juicio:

“Alexis el griego” es una gran novela cuya sustancia se reduce a presentar el autor un tipo de hombre, Alexis Zorba, que trabaja para un patrón explotando una mina. Zorba es personaje interesante y lleno de matices originales. El patrón le lleva a Creta, donde se trabaja la mina. La novela discurre por un cauce limitado a diálogos y conversaciones entre el patrón y Zorba, que si llenos de áspera

27 Cf. Manuel L. Abellán, *op. cit.*, p. 97.

28 Al margen de la solicitud se lee, apuntado en lápiz azul: “Autorizado 27-III-62”.

originalidad están constantemente entreverados de licencias de expresión, ya referentes a la divinidad, con jocosidades y chocarrerías, ya derivando también a inconveniencias sobre el sexo y la mujer. En los primeros aspectos se pone a veces en duda la existencia de Dios. Por ejemplo: “Y si Dios existe, peor que peor; fastidiados estamos”. Otras veces: “si hubiera de creer en el hombre, creería también en Dios”. Expresiones de esta clase tejen toda la novela. En otras ocasiones, como apuntamos, hácese referencia a carnalidades con expresiones como estas: “felices los muslos que la aprietan”. *Et sic de caeteris*. Por lo que estimamos QUE NO SE DEBE IMPORTARSE NI EDITARSE.

El informe lleva fecha del 19 de diciembre de 1959 y la firma legible del lector: se trata del padre agustino Miguel de la Pinta Llorente²⁹. Unos días después, el 4 de enero de 1960 la Dirección General de Información rechazaba la autorización a la publicación, como rezaba —según se ha anticipado antes— en la primera solicitud del editor de Planeta.

El segundo informe, recogido en el expediente nº 6148/59, se redactó el 22 de noviembre de 1960, a consecuencia de la solicitud de revisión antes citada, avanzada por el editor con fecha 3 de septiembre de 1960. Esta vez la Dirección General encargaría la tarea al lector nº 24, el padre Saturnino Álvarez Turienzo³⁰, que el 28 de noviembre de dicho año firma el siguiente y menos adverso juicio:

Un griego inquieto e idealista, en camino hacia la isla de Creta para explotar una mina, se encuentra con un extraño personaje, vagabundo de profesión, experimentado y desengañado de casi todas las cosas... Este sujeto siembra de sus opiniones las páginas, frecuentemente lleno de desenvoltura. Como sus críticas intemperantes alcanzan a todo lo humano y lo divino, resulta a veces su lenguaje demasiado negativo. No obstante, ciertas circunstancias del relato disculpan los atrevimientos, que de hecho son menos demoledores de lo que indica a veces la letra. El libro es, por otra parte, un ma-

29 Historiador y autor de ensayos sobre la Inquisición y la ortodoxia católica, como *La Inquisición española*, Madrid, Archivo Agustiniiano, 1948; y *Aspectos históricos del sentimiento religioso en España. Ortodoxia y Heterodoxia*, Madrid, CSIC, 1961.

30 Religioso agustino y catedrático de ética en la Universidad Pontificia de Salamanca.

nifiesto de exaltación a la verdadera amistad. Suprimiendo los tachados de las páginas: 134-135, 154, 222-225, 228-229, 245, 318, PUEDE AUTORIZARSE³¹.

En la sección “Recursos” de dicho informe, firmada en Madrid dos años después, el 2 de abril de 1962, se lee:

En el plazo reglamentario se interpone RECURSO DE REPOSICIÓN; una vez comprobadas las correcciones ordenadas por la Superioridad, se propone su autorización en revisión. Madrid, 2 de abril 1962 EL JEFE DEL LECTORADO. / VISTOS los fundamentos alegados y el nuevo informe, se declara concluso el expediente modificando la anterior resolución AUTORIZANDO EN REVISIÓN. Adquiriendo carácter firme la resolución.

El expediente, junto a los informes y a las solicitudes del editor, comprende también un ejemplar de la quinta edición bonaerense³², en cuya portada se halla pegada una hoja con la siguiente indicación: “Suprímase lo indicado en las páginas, 134, 135, 154, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 243, 318 y preséntese galerada impresa”. En dichas páginas del ejemplar figuran unos párrafos enmarcados y tachados con lápiz rojo, que corresponden a las partes que había que suprimir para que pudiera publicarse. Consideramos oportuno transcribir de forma integral todas las partes tachadas³³, para que quede más nítido el tono de las mismas. La primera intervención censoria remite a un pasaje en el que la *vis comica* de Zorba sobrepone al plano erótico-sensual el religioso-espiritual, justificando de esta forma las pulsiones de la carne:

Cap. X, pp. 134-135:

“—Bien está —dijo con fastidio—. ¡Vamos! Pero quiero que sepas que más le agradecería a Dios que hubieras visitado esta noche a la viuda, como el arcángel Gabriel. Si Dios hubiera emprendido el

31 En el margen de este informe, aparece la siguiente frase: “Comprobadas y controladas las tachaduras. 27-3-62”.

32 Niko Kazantzakis, *Alexis el griego*, trad. del francés por Roberto Guibourg, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1958 (5ª ed.).

33 Transcribimos a partir de la cuarta edición argentina (Peuser, 1955).

mismo camino que tú sigues, patrón, Jesús no hubiera nacido. Y si me preguntas cuál es el camino de Dios, te diré que es el que conduce hacia María. María para ti es la viuda...”.

No estamos, en verdad, muy lejos de la pragmática y socarrona pedagogía educativa del gracioso respecto a su amo en el teatro del Siglo de Oro. El segundo fragmento censurado evidencia el materialismo y la falta de auténtico espíritu religioso en un clérigo ortodoxo, más inclinado a los apetitos de la carne que a los que impone la solemnidad litúrgica de la Eucaristía navideña:

Cap. X, p. 135:

“El pope Stéfano, alto, exacerbado por el ayuno de cuarenta días, revestido de la densa casulla de oro, corría de aquí para allá, a largas zancadas, agitando el incensario, cantando a voz en grito, con la prisa de que naciera el Niño para volver a su casa y arrojarle sobre la sopa gorda, los salchichones y las carnes ahumadas...”. [...] Los labradores se dirigían apresuradamente a sus casas hambrientos, felices, para refocilarse en la tradicional francachela “y sentir hasta en lo más hondo de sus vientres el misterio de la encarnación. El vientre es base sólida: pan, vino, carne, ante todo; sólo con pan, vino y carne puede crearse a Dios”.

En el cap. XI, p. 154, de la novela se lee otra frase potencialmente peligrosa para el equilibrio puritano de un español medio de la época: “¡Cómo me gusta tu cuerpo, hermoso, vibrante y fuerte, que acoge viva a la anguila, y al punto la vuelve inerte!”. Una intervención de calado es la que deja en el tintero un episodio de tres páginas en el que se describen las actitudes lascivas y la malicia de unos monjes —con alusiones implícitas a su homosexualidad—, amén de la consiguiente y rotunda repulsa de Zorba. He aquí el pasaje:

Cap. XVII, pp. 222-225:

“Pero el gordo Dometios me observaba con el belfo colgante como el de un cabrón, y esperaba impaciente.

—Tengo ganas de romperla para ver... No puedo conciliar el sueño a causa de esta duda. ¿Si guardara allí algún diamante?

Yo miraba a la graciosa jovencuela de tetas erguidas, desterrada

en este lugar extraño, entre humo de incienso y dioses crucificados que abominan de la carne, de la risa, del beso. ‘¡Ah, si me fuera dado salvarla!’.

Zorba tomó la estatuilla de barro, palpó el menudo cuerpo de mujer, deteniendo los dedos temblorosos en los pechos firmes y erectos.

—¿Acaso no adviertes, monje —dijo—, que éste es el diablo? Es el mismísimo diablo en persona, no hay duda posible. ¿Si lo conoceré yo al maldito! Mírale el pecho, padre Dometios, redondo, firme, fresco. ¡Así es el pecho del diablo, yo te lo aseguro porque lo sé muy bien!

La figura de un monje joven se dibujó en la puerta. El sol le alumbró los dorados cabellos y el rostro ovalado de fino vello.

El monje de lengua viperina guiñó un ojo al padre hospedador. Ambos sonrieron maliciosamente.

—Padre Dometios —dijeron—, tu novicio, Gavriili.

El padre se apoderó al instante de la mujercilla de barro y se dirigió rodando como un tonel hacia la puerta. El hermoso novicio marchaba adelante, en silencio, contoneándose, Desaparecieron ambos en el largo corredor desmantelado.

Con un ademán le indiqué a Zorba que saliéramos al patio. Hacía calor. En medio del patio un naranjo en flor perfumaba el aire. Junto a él, de una antigua cabeza de carnero esculpida en mármol manaba agua murmurante. Puse la cabeza bajo el chorro y me refresqué.

—Dime, ¿qué bichos son estos? —preguntó Zorba con gesto de asco— Ni hombres, ni mujeres. ¡Mulos! ¡Puah! ¡Ojalá los cuelguen a todos!

Metió la cabeza también él en el agua fresca y se echó a reír.

—¡Que los cuelguen! —repitió—. Todos llevan un demonio consigo. Uno quiere una mujer; otro, bacalao; otro dinero; el de más allá, periódicos y política... ¡Cáfila de bestias! ¿Por qué no se mezclarán de una vez con la gente, para hartarse de todo y purgar el cerebro?

Encendió un cigarrillo y se sentó en un banco al pie del naranjo en flor.

—Cuando yo deseo algo ¿sabes qué hago? Me lleno hasta el gaznate, para librarme de toda obsesión y no pensar ya en ello. O si me da por recordarlo, será con náuseas. Una vez, siendo pequeñito, me

entró la locura de las cerezas. No tenía dinero, las compraba de a puñaditos por vez, de modo que cuando las había comido me quedaba con ganas de seguir comiendo. Noche y día no pensaba en otra cosa, se me caían las babas, ¡un verdadero tormento! Pero un día me enojé, o me avergonzó la incapacidad de satisfacer el deseo; comprendí que las cerezas me dominaban ignominiosamente, hasta el extremo de que me sentía grotesco. ¿Qué hice, entonces? Me levanté durante la noche; a paso de lobo entré en la alcoba de mis padres, rebusqué en los bolsillos, encontré en ellos un medjidié de plata, y a la mañana siguiente, muy tempranito, le compré a un hortelano un cesto de cerezas. me senté al borde del camino y empecé a engullir cerezas y continué tragando cerezas hasta que se me hinchó el vientre. El estómago no aguantó el atracón, y vomité. Vomité, patrón, las entrañas. Pues desde ese día, se acabaron para mí las cerezas; no las podía ver ni en pintura. De igual modo procedí más tarde con el vino, y lo mismo con el tabaco. Bebo y fumo todavía; pero en cuanto me lo propongo ¡zas! corto. No me domina la pasión. Cosa semejante me ocurrió con la patria. Deseé servirla; la serví hasta asquearme, vomité y me libré de la pasión patrioter.

—¿Y con las mujeres, Zorba? —le pregunté—.

—¡Ya les llegará la vez, a las condenadas! ¡Ya les llegará! Pero cuando tenga yo setenta años.

Meditó un instante: le pareció breve el plazo.

—¡Pongamos ochenta! —corrigió—. Te causa risa, patrón; riéte, si quieres. Sin embargo, oye lo que te digo: solamente así se libera el hombre, hartándose de todo; no haciéndose ermitaño. ¿Cómo quieres, viejo, expulsar de ti al diablo, si no eres tú diablo y medio?

Resoplando apareció Dometios en el patio, seguido del monjecito rubio.

—Parece un ángel irritado —murmuró Zorba, que admiraba el aspecto silvestre y la gracia natural del efebo—.

Se acercaron a la escalera de piedra que lleva a las celdas del piso superior. Dometios le dijo algo al monjecillo. Este sacudió la cabeza como negándose. Pero al instante se inclinó, sumiso. Apoyó el brazo en la cintura del viejo, y ambos subieron lentamente la escalera.

—¿Viste? —me preguntó Zorba—. ¡Sodoma y Gomorra!

Dos monjes asomaron el hocico, se dirigieron recíprocos guiños, murmuraron unas palabras y se rieron a coro.

—¡Qué perversidad! —comentó gruñendo Zorba—. Los lobos

no se comen entre sí, pero los monjes lo hacen. Mira cómo se muerden uno a otra.

—Uno a otro —corregí riendo—.

—Viejo, aquí tanto da, no te atormentes. ¡Mulos, te digo, patrón! Puedes decir a tu antojo, Gavriilo o Gavriila, Dometios o Dometias, Vayámonos, patrón; firmemos cuanto antes los papeles y marchémonos. A fe mía que aquí te asqueas a la vez del hombre y de la mujer”.

Otros dos pasajes tachados responden una vez más a la combinación, y por ende a la confusión, entre los niveles religioso y profano, considerada inoportuna en la medida en que el ‘catecismo burlesco’ de Zorba implica una ridiculización del ámbito dogmático y teológico:

Cap. XVIII, pp. 228-229:

“¡Por eso! Porque Lola me ha devorado, es decir, te ha devorado no poco dinero. ¿Pensaste que yo lo había echado en olvido? Uno tiene su amor propio, ¿o qué crees tú? ¡Mi reputación debe quedar inmaculada! He gastado, pago. Ya tengo las cuentas bien hechas: Lola nos costó siete mil dracmas; pues las descontaré del valor del bosque. El Higuemeno, el monasterio, la Virgen, pagarán por Lola. Ese es mi plan, ¿no te agrada?

—En modo alguno. ¿Por qué la Virgen habría de cargar con tus derroches?

—Porque es responsable y más que responsable. Ella dio vida a su hijo; su hijo me dio vida a mí, Zorba, y me ha dotado de los instrumentos que sabes. Y por obra de estos malditos instrumentos, dondequiera que me encuentre con la especie hembra tengo que perder la cabeza y abrir la bolsa. Así pues, que cada cual pague sus deudas”.

Cap. XXV, p. 318:

“—Es obra de importancia —les decía—. Y difícil: hay que hallar la pendiente exacta ¡toda una ciencia! para lo cual me estrujé los sesos durante meses sin resultado. Para los trabajos de gran alcance, no basta la inteligencia del hombre; es menester que la ilumine el aliento de Dios. Así pues, viendo lo que yo penaba, la Santísima Virgen se compadeció y dijo: —Este pobre Zorba es un buen tipo; lo que realiza es en beneficio de la aldea; ayudémoslo un poquillo...Y, ¡oh, milagro...!

Zorba se interrumpió, persignose tres veces y continuó luego:
¡Oh, milagros! Una noche se me presentó en sueños una mujer vestida de negro: era Nuestra Señora. Llevaba en la mano un minúsculo transportador aéreo, no mayor que esto. Zorba, me dijo, del cielo te traigo el proyecto realizado. Toma, ponle esta inclinación al cable y sea contigo mi bendición. Dicho lo cual desapareció de pronto. Entonces desperté sobresaltado; corrí hacia el lugar en que ensayaba mi invento ¿y qué veo allí? ¡Pues que el hilo había tomado por sí la inclinación exacta y olía aún a benjuí, lo que prueba que la Virgen lo había tenido en sus manos!”

Ahora bien, resulta evidente que en todos estos pasajes el *leit motif* que impulsa la reacción censoria es la entrega del protagonista a una sensualidad de marcado tono anticlerical y —diríamos hoy— *politically incorrect*. Sin embargo, hay que notar que las primerizas anotaciones del padre Miguel de la Pinta Llorente, ejemplificadas en unas pocas frases de corte blasfemo o lascivo³⁴, no vuelven a reiterarse en esta segunda revisión, en el haber del padre Álvarez Turienzo, cuya pluma privilegia la eliminación de los sobredichos pasajes.

Entre las supresiones sugeridas por el censor estaban incluidos también otros dos períodos de la narración que, sin embargo, finalmente no se enmiendan, manteniéndose en la edición definitiva de la obra publicada por Planeta. Se trata de dos mordaces afirmaciones anticlericales del ‘gracioso’ Zorba:

Cap. XVIII, p. 236:

“—¡Canallas! ¡Crápulas! —dijo escupiendo hacia el monje fugitivo— ¡Popes, monjes, monjas, sacristanes, yo escupo en vosotros! y escupo en vosotros!”³⁵

Cap. XIX, p. 243:

“—Todo lo bueno que se encuentra en el mundo ¿no lo has ob-

34 Véase el informe del 19 de diciembre de 1959, arriba transcrito (véanse pp. 10-11).

35 Este parlamento de Zorba aparece tachado en rojo y luego enmarcado con lápiz azul, como la siguiente cita de la p. 243. En las galeradas de la edición de Planeta este parlamento se conserva y, de hecho, en la hoja pegada a la portada de la edición bonaerense la p. 236 no se halla entre las que hay que enmendar.

servado, patrón? Es invento del diablo: las mujeres bonitas, la primavera, el lechoncito asado, el vino, todo obra del diablo. Y Dios ha creado a los monjes, al ayuno, a las mujeres feas ¡puah!”³⁶

En el expediente se hallan también las galeradas de la edición de Planeta con las supresiones puntualmente señaladas³⁷. A raíz de estas enmiendas, la Dirección General de Información autoriza finalmente, con fecha 2 de abril de 1962, la publicación de la novela, que se incluye —expurgada de los sobredichos pasajes— aquel mismo año en el segundo tomo de las *Obras selectas*.

El texto seguiría conservando estas mismas intervenciones no sólo, como es obvio, en las sucesivas reediciones de las *Obras selectas*, sino también en la edición que con el título *Vida y hechos de Alexis Zorba* la misma editorial Planeta volvió a publicar aislada en 1977³⁸. Habrá que esperar hasta los años ochenta para volver a disfrutar la versión integral, recuperada a través de la edición argentina de Carlos Lohlé³⁹.

Podemos añadir otra pieza al complejo mosaico relativo a la novela que mitifica a Zorba acudiendo nuevamente a la documentación conservada en el Archivo General de la Administración, que nos brinda otro expediente a raíz de la solicitud enviada, el 23 de junio de 1965, a la Dirección General de Información por la Editorial Vergara de Barcelona para una

36 Este párrafo de la p. 243, a pesar de incluirse en la sobredicha hoja junto con las demás enmiendas por hacer, finalmente no se eliminó.

37 “Supresiones que se han efectuado en el original y que corresponden a las siguientes compaginadas: Original: 134-135, 154, 222-223-224-225, 228-229, 236, 243, 318 > Galerada: 76, 87, 127, 129, 133, 137, 181”. Como ya he indicado en las dos notas precedentes, los párrafos de las páginas 236 y 243 de la edición bonaerense no se suprimen y, curiosamente, nadie se entera de su presencia.

38 En el AGA se conservan también los expedientes relativos a la cuarta edición de *Obras selectas* de 1974 (caja 73/04552, expediente 13420) y a la primera edición en la Colección Popular mayor de 1977 (caja 73/06139, expediente 6556).

39 N. Kazantzakis, *Alexis Zorba el griego*, Madrid, Alianza, 1985; N. Kazantzakis, *Zorba el griego*, introducción inédita del autor, ilustraciones de Eduardo Arranz-Bravo, reflexión sobre la novela y el cine de Terenci Moix, semblanza biográfica de Helen N. Kazantzakis, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986; N. Kazantzakis, *Alexis Zorba el griego*, Madrid, Editorial Debate, 1990. Las tres ediciones siguen la versión publicada en Buenos Aires en 1973, especificando que la licencia editorial se concede por cortesía de Carlos Lohlé.

tirada en catalán de 2.000 ejemplares de *Alexis Zorba*⁴⁰. En el informe se indican los antecedentes (4990-58 Aut. P.B.). En el espacio reservado al número del Lector que debía revisar la obra, aparece primero el nº 27, luego tachado y sustituido por el nº 13, acompañado por la fecha (7-7-1965). En las observaciones dicho lector apunta:

Esta novela de tipo en cierto modo parecido al de nuestra picaresca, gira en torno a un protagonista que hizo de todo en la vida y cuyo carácter alegre se manifiesta sobre todo en su afán de gozar de la vida y de las mujeres. Es una mezcla de descreído y volteriano que se burla de los monjes griegos y a veces con cierta donosura. Puede autorizarse, sobre todo si se tiene en cuenta que ya se autorizó en castellano. Madrid, 16 de julio de 1965.

La autorización final se concede el 19 de julio de 1965, sin que se sugiera ni opere ningún tipo de supresión. Es posible que sobre este juicio positivo pesara la consideración de la relativa fruibilidad de la obra, considerada la minoría de lectores⁴¹.

Además de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, otros títulos de Kazantzakis tuvieron que someterse a la atenta lectura y solícita intervención de la censura. Es el caso, por ejemplo, de las novelas *Cristo de nuevo crucifi-*

40 AGA, caja 21/16376, expediente nº 4740-65. En catalán se había publicado también la novela *El Crist de nou crucificat* (traducción de Joan Sales, Barcelona, Club del Editor, 1959).

41 En el prólogo a la edición, que saldría a luz en 1965, el traductor Jaume Berenguer Amenós, que utiliza la edición francesa de Plon y la bonaerense de Lohlé, afirma: «En aquestes versions observem moltes negligències: s'hi escurcen, resumeixen o treuen paràgrafs sencers, i no són rares les equivocades interpretacions de mots i frases; a l'edició hispano-americana fins i tot n'hi ha alguna d'originada per errades d'impresma de la francesa» (p. 18), *apud* Joaquim Gestí Bautista, *Traduccions catalanes de literatura neogrega*, Tesis doctoral dirigida por Montserrat Bacardi, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat De Traducció I D'interpretació, Doctorat En Traducció I Estudis Interculturals, Bellaterra, 2015, p. 242.

*cado*⁴² y *Libertad o muerte*⁴³, o del reportaje *Del monte Siná a la isla de Venus*, una sección del cual está dedicada a España⁴⁴.

Por lo que se refiere a las dos novelas, el proceso fue, en todo caso, menos borrascoso. En mayo de 1954 el librero barcelonés José Casajuana Llonch solicitaba a la Dirección General de Información la autorización para la importación de mil ejemplares de la edición bonaerense de Carlos Lohlé de la novela *Cristo de nuevo crucificado*⁴⁵. A tal petición le siguió el correspondiente informe, redactado el 28 de junio de 1954 por el Lector nº 28 (José Blat)⁴⁶, quien anota el siguiente juicio mecanografiado:

La acción de la obra se desarrolla en una aldea griega sometida al protectorado turco, y gira en torno de la dramática pugna planteada entre los nativos y un grupo nutrido de personas desplazadas, también de nacionalidad griega, que a todo trance necesitan disponer de tierras para sustento. La lucha, llena de simbolismos y evocaciones de la vida de Jesucristo, alcanza caracteres épicos y termina con una matanza general entre los dos bandos. Añade un profundo interés a la obra el hecho de que sus personajes más destacados intervienen en la escenificación de la Pasión, tradicional en aquel medio, observando una similitud de vida, descrita con extraordinario acierto, la persona real y la figurada. En resumen: es una novela de belleza excepcional y de fondo profundamente religioso, aunque

42 Obra escrita en 1948. Su primera edición sale en traducción sueca (*Livets oppstandelse*, Oslo, Tanum, 1951) y más tarde en Grecia: N. Καζαντζάκης, *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, Αθήνα, Δίφρος, 1954.

43 Primera edición griega: N. Καζαντζάκης, *Ο καπετάν Μιχάλης*, Αθήνα: εκδ. Μαυρίδη 1953. El mismo año apareció también la primera traducción en finlandés (*Vapaus tai Kuolema*, Tammi, Kustannuskeylitio, 1953).

44 Estos cuadernos de viaje incluyen siete capítulos dedicados a las impresiones suscitadas en Kazantzakis entre 1927 y 1937 por el mundo oriental (el Monte Siná, Panait Istrati encuentra a Gorki, Japón, China) y las culturas occidentales (España, Shakespeare y Grecia). El capítulo sobre España, el V, reúne y sintetiza impresiones de Ávila, Toledo, Córdoba, Granada y Salamanca, tomadas alternativamente de las dos entregas de la serie *Ταξιδεύοντας* de 1927 y 1937 (véase nota 11). La primera traducción apareció en París, gracias a los talleres de Plon, en 1958. A partir de esta versión francesa, Andrés Lupo Canaletta acometió su propia traducción al castellano.

45 AGA, caja 21/10753, expediente nº 3599/54.

46 Fue autor de varios ensayos sobre la educación y funcionario ministerial durante los sesenta (participó en la redacción del *Libro Blanco* en 1969).

pueda parecer inoportuna la identificación que establece, entre los bolcheviques y el bando oprimido, el bando opresor (véanse pag. 325-326 y 327). Es innecesario y debe suprimirse en cambio, lo acotado en la pag. 441. PUEDE PUBLICARSE.

En el margen del informe figuran dos anotaciones sucesivas. La primera reza: “NO TIENEN INCONVENIENTE LAS SUSPENSIONES INDICADAS. PUEDE PUBLICARSE. 21-7-54”. La segunda solicita la revisión por parte de un censor eclesiástico: “Que el C.E. vise las págs. que indica el lector, teniendo en cuenta es obra de importación. 2-7-54”. La importación de la obra se autoriza, sin mayores intervenciones, el 22 de julio de 1954.

Por lo que atañe a la llegada a España de *Libertad o muerte* (Buenos Aires, Carlos Lohlé), solicitada el 7 de noviembre de 1957 por el importador DELSA Francisco Salvado Domingo, esta se concluye positivamente el 29 de noviembre del mismo año, previo paso por la censura⁴⁷. El encargado de revisarla es el Lector nº 10 (Gonzalo Gómez-Acebo de Carlos), quien cumplimenta de este modo la primera sección del informe:

¿Ataca al dogma? SÍ páginas 11/291

¿A la moral? SÍ páginas 14/30/45/89/108/153/286/288/290

¿A la Iglesia o a sus Ministros? NO

¿Al Régimen y a sus instituciones? NO

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?
NO

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? NO; se trata de una novela áspera realista, cruda, pero en modo alguno tendenciosa ni morbosa.

Informe y otras observaciones:

Tanto las faltas al dogma cómo las señaladas contra la Moral, son consecuencia de un planteamiento descarnado de la obra; en ella la protagonista es Creta, y lo mismo las luchas que los abrazos sexuales de sus personajes, son únicamente detalles, necesarios para fijar en el ánimo del lector la rudeza del clima moral y físico; puede la obra ser peligrosa para imaginaciones jóvenes y excitables; en todo caso estimo que el autor no ha pretendido hacer

47 AGA, caja 21/11825, expediente nº 5184/57.

literatura para adolescentes, sino que intenta —y consigue— impresionar al espectador con el primitivismo y las rudezas de Creta. PUEDE PUBLICARSE [con al margen la indicación autógrafa: “SIN TACHADURAS”].

En ambos casos se aprecia la autonomía de las diferentes secciones, ya que a la solercia correctora corresponde una interpretación menos restrictiva de la Dirección General que finalmente juzga innecesarias las enmiendas sugeridas y autoriza la publicación de las obras tal como están. Al año 1959 corresponden los expedientes relativos a las obras *El pobre de Asís*, *Libertad o muerte* y *Cristo nuevamente crucificado*⁴⁸. Por lo que se refiere a las peticiones de publicación de *Libertad o muerte* y *Cristo nuevamente crucificado* avanzadas por la editorial Planeta el 27 de octubre de 1959, estas se conceden por mor de que se trata de obras revisadas y cuya importación ya había merecido el *nihil obstat*⁴⁹.

Más interesante es el expediente relativo a la solicitud de publicación del reportaje *Del monte Sináí a la isla de Venus. Cuadernos de viaje* que Santiago Galán Conde envió el 10 de enero de 1962⁵⁰. El Lector n° F-27 (Mariano de la Pinta Llorente), en un informe con fecha de 11 de enero de 1962, responde a la pregunta de si la obra ataca a la moral: “Táchese lo señalado en páginas 65, 127 y 150”. Al margen aparece otra glosa manuscrita “N. L. L. 8”, sigla con la que se solicitaba una nueva lectura por parte del Lector n° 8. El 15 de enero de 1962, en el apartado de observaciones, el Lector F-27 había explicitado lo siguiente:

48 AGA, caja 21/12564, expedientes n° 4668-59; n° 4670-59; n° 4671-59. En el caso de la novela sobre San Francisco, quizá merezca la pena transcribir el juicio entusiasta del padre Miguel de la Pinta Llorente, quien a primeros de noviembre de 1959 autoriza la publicación afirmando que “se trata de la mejor obra de este famoso escritor, ya extinto, y viene a ser una especie de trabajo de integración literaria, a base de la fabulosa vida de San Francisco, modo ello claro es urdido por los encantos de la fantasía literaria. Realidad y fantasía juegan aquí su destacado papel y hacen del libro un verdadero encanto” (n° 4668-59).

49 Para *Cristo nuevamente crucificado* en 1954 (exp. 3599/54) y para *Libertad o muerte* en 1957 (exp. 5184-57).

50 AGA, caja 21/13707, expediente 126-62 [la caja contiene también el expediente 124-62 relativo a la publicación de la tragedia *Melisa*, que se autoriza sin demora alguna].

Una colección de artículos relatando sus impresiones de viaje por diferentes países europeos y orientales. Todos ellos llevan la garra del gran escritor griego, y aunque en geral [*sic*] la obra es muy estimable, debe tacharse lo suprimido en páginas correspondientes. PUEDE EDITARSE.

A raíz de lo apuntado en el informe antedicho, se somete a una segunda lectura por parte del Lector nº 8 (el padre Álvarez Turienzo) quien, en el informe correspondiente (del 20 de enero de 1962), a la cuestión de si la obra ataca al Régimen y a sus instituciones contesta: “comprobadas e conformes las tachaduras 2-4-62”; y en el apartado reservado a las observaciones precisa:

Serie de impresiones de viaje, que dan motivo a consideraciones de una y otra índole. Domina el conjunto un espíritu de melancólica independencia. En ocasiones esa independencia se traduce en críticas, que afectan a formas enteras de vida. Los puntos de vista, aunque siempre personales y un tanto extraños son admisibles, salvo en dos ocasiones, que corresponden a las páginas 150-152, en que se deja a luz peyorativa el sentido ascético del cristianismo, a propósito de la mezquita de Córdoba; y a las páginas 160-161, en que se hacen algunas consideraciones tendenciosas sobre la guerra civil española. Suprimidas esas páginas PUEDE AUTORIZARSE.

El expediente incluye las galeradas de la obra con las partes a las que se imponía la supresión tachadas en rojo. Consideramos oportuno transcribir las porciones textuales afectadas⁵¹:

- Cap. II “Panait Istrati encuentra a Gorki”, p. 65:

“Algunos meses más tarde, nació Kyra Kyralina, la historia de esta santa *prostituida que, entregándose a los hombres, realizaba su deber para con Dios*. Libro lleno de pasión, de indiferencia y de un amor desenfrenado de la vida, libro alegre y dulce como un cuerpo humano”.

51 Se transcriben en letra redonda las partes sin tachar y en cursiva las partes cuya supresión se solicita.

- Cap. sobre Ávila, p. 127:

“Antes de abandonar Ávila me despidió de Teresa. En otros tiempos, sin duda alguna, esta llama tomó otro aspecto, ardió de modo distinto: *en la divina primavera de los tiempos presocráticos, en una isla griega, rodeada por discípulas amorosas, Teresa fué llamada Safo; asimismo, en el siglo veinte, asolado por la injusticia, el hambre y el dolor y no pudiendo agarrarse al antiguo Dios para dar en otra vida la recompensa o el castigo, la santa ha predicado ora cruzada y ha tomado otro camino*”.

La orientación de estas dos primeras supresiones es evidente. En el sucesivo capítulo dedicado a Córdoba (pp. 150-152) y a su joya ecuménica, la Mezquita, se juzgan poco atinadas las opiniones heterodoxas de Kazantzakis sobre el cristianismo, así como la escena del encuentro secreto entre una joven y su galán en el intercolumnio del templo, casi un *locus amoenus* sacro-profano. Transcribimos a renglón seguido toda la parte eliminada:

“De repente levanto los ojos. Entre dos columnas, cuelga ensangrentado un gigantesco Cristo en la cruz. Lo veo en la sombra como se contorsiona de dolor. Sus cinco heridas sangran. La Virgen está desmayada a sus pies y Juan gime con un rictus atroz. No puedo mirarlo. La tierra es un sendero florido que conduce a la tumba. Se puede —como ha hecho el cristianismo— cubrir este camino con gusanos de tierra, con gusanos de la tumba e impedir así de gozar de los bienes de este mundo. Pero también se pueden separar hasta el último minuto a estos despiadados mensajeros de la muerte y, caminando hacia la muerte con paso firme, aprovecharse de las alegrías del camino. Así lo hizo Mahoma para conducir hacia Alá a sus fieles. Contemplo esta mezquita transformada en iglesia y mientras me paseo por entre las columnas, pienso: Esta maravilla vivirá todavía muchos siglos, otra religión vendrá pues a cobijarse. El nuevo rostro de Dios brillará en la penumbra, llamado de otro modo el nuevo rostro del hombre ¿reflejará con un corazón tan alegre, un espíritu más libre, liberado de sus esperanzas metafísicas? ¿Podremos un día caminar hacia la Muerte aun sabiendo bien que no es la puerta del Paraíso sino un abismo en donde no existe la salud? ¿Y no por ello estar llenos de pánico, sino al contrario, estar enamorados de la vida, orgullosos de ser libres y felices de haber vencido por fin a la esperanza y al miedo? ¿Cuándo pues conocerás esta luminosa, digna

y tierna adoración de la tierra? Me alejo del Crucificado. Me compezo de esta mezquita como si se tratara de una hermosa manzana que un gusano royera lentamente. De pronto oigo unos pasos precipitados y me vuelvo. Una joven con la cabeza cubierta por su mantilla y con un abanico rojo en la mano, se desliza furtivamente de una columna a la otra y se arrodilla ante cada altar haciendo acción de rezar. Su mirada inquieta parece buscar a alguien. Mueve nerviosamente el abanico, arregla el ramo de jazmín prendido en su cabello... Repentinamente toda la iglesia se llena de su angustia. La santa mezquita rebosa de sentimiento humano. También yo quedo ganado por la angustia de la joven. Sufro con ella, espero... Pero bien pronto allá abajo, entre las columnas, aparece el amigo, los finos bigotes retorcidos. Al verlo, la joven abandona a Dios —¿para qué le sirve ahora?—. Y corre al encuentro de su enamorado. Yo me estremezco de alegría. La mezquita adquiere por fin un sentido. El corazón, este corazón que ama a la vida, a pesar de todo es el verdadero Dios del Hombre”.

Una última tachadura aparece en el capítulo sobre la Salamanca del bando nacional (pp. 160-161), con su “antiguo palacio episcopal desde donde, invisible, vigilante, callado, el testarudo Franco gobierna ahora el destino de la joven España”. Obviamente el adjetivo “testarudo”, percibido como excesivamente despectivo, relativo a la tozudez del Caudillo, cae irremediabilmente. Así como el tono sutilmente irónico, mas suficientemente anticlerical, del siguiente párrafo, donde Kazantzakis ilustra con lucidez el secularismo de la Iglesia española y su vanagloriosa militancia por la causa de los más ricos y poderosos (en evidente contradicción con su mandato evangélico):

Algunos sacerdotes con sotana de raso y el rostro sonriente, fino y recientemente afeitado, con espesas cajas, caminan sin hacer ruido. Todos sus cuerpos parecen sonreír pues están convencidos de ser los vencedores. Sus raíces son ahora profundas. Miles de hombres han muerto por la Iglesia, el número de sus mártires ha aumentado, su blasón se ha dorado de nuevo. Aquí, la religión se mezcla nuevamente con los poderosos intereses de la época y entra en la vida militante contemporánea. La Iglesia española no es ya hoy una simple tradición rica en viejos pergaminos. Se ha convertido en un

ser querido que, habiendo sido herido, circula por los corredores de los generales, entre sus amigos y muestra con orgullo sus heridas...

El tono de estos comentarios, si bien continúa en la línea de un manifiesto antidogmatismo y de una visión más pasional y humana de la espiritualidad, si por un lado carece del histrionismo burlesco de Zorba, por otro resulta mucho más grave y rotundo. Aquí ya no es el personaje de ficción quien describe y critica el hombre y sus costumbres, sino el propio autor, curioso y atento viajero, ‘mártir’ (en el sentido etimológico del término)⁵² de las bellezas y contradicciones de su época.

Una vez corregidas oportunamente las galeradas, el editor vuelve a enviarlas con la indicación de las enmiendas y supresiones efectuadas. En este caso, como ya había ocurrido con la edición de *Vida y hechos de Alexis Zorba*, la versión que publica Planeta en 1962, en el tomo II de las *Obras selectas*, aparece depurada y retocada⁵³.

Discurso aparte merece el destino de otra celeberrima novela de Kazantzakis que suscitó en su momento —y quizá aún hoy— encendidas polémicas: *La última tentación*. Sobre este libro —escrito en 1951 y cuya *princeps* vería la luz en Estocolmo el mismo año, cuatro antes de que se publicara en Grecia—⁵⁴ sufrió, como veremos, el repudio más riguroso e inapelable de la censura eclesiástica española⁵⁵.

52 Del griego μάρτυρας, o sea, ‘testigo’.

53 La versión integral puede leerse en: Nikos Kazantzakis, *España y Viva la muerte*, trad. Joaquín Maestre, Madrid, Júcar, 1977 y *Viajando. España. ¡Viva la Muerte!*, pról. Eleni N. Kazantzaki, trad. del griego de Guadalupe Flores Liera, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998. Alexandra Samouil en su estudio sobre el *Quijote* en Kazantzakis alude de paso, y sin más precisiones, a las discrepancias entre el texto original y la versión publicada por Planeta: “La traducción de Andrés Lupo Canaleta en la edición de las *Obras selectas* (vol. II, págs. 1106-1152) solo recoge parte de los textos de Kazantzakis sobre España y es, además, incompleta” (cf. Alexandra Samouil, “Don Quijote en Grecia. Su presencia en la obra de Nikos Kazantzakis”, en *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*, coord. Hans Christian Hagedorn, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 215-233 (p. 217, nota 4).

54 Nikos Kazantzakis, *Den sista frestelsen*, Stockholm, Hugo Gebers Foerlag, 1952; Ν. Καζαντζάκης, *Ο τελευταίος πειρασμός*, Αθήνα, Δίφρος, 1955.

55 Como dijimos al comienzo de este trabajo (cita en las pp. 2-3), en 1954 la obra fue incluida en el *Index* de libros prohibidos tanto por la Iglesia Católica como por la

Fueron dos los intentos de publicar en España la controvertida novela, y ambos quedaron frustrados —con deliberada obstinación— por la censura. El primero data de 1960, cuando el 9 de enero Santiago Galán Conde avanza una primera solicitud para la divulgación de “*La dernière tentation (La última tentación)*, título provisional” (tirada de 2000 ejemplares)⁵⁶. A la solicitud se adjunta una copia de la edición francesa de referencia: “*La dernière tentation*, roman traduit du grec par Michel Sautier, París, Librairie Plon (“Colección Feux croisés âmes et terres étrangères”), 1959”. En la cubierta aparece indicado el formato y su colocación editorial en España: “Obras Selectas”. En la propia solicitud, al margen, en lápiz rojo y con mayúscula: “INDEX”. En el expediente, dentro del apartado relativo a los “Antecedentes”, asoma una sigla y una raya, al objeto de indicar que no consta antecedente alguno; y en la sección relativa al lector reza, siempre en lápiz rojo: “Pase al Lector nº 25, Madrid, 12-1 de 1960”. A este respecto, el sobredicho lector, que no es otro sino el mismo padre Mariano de la Pinta Llorente, formula el siguiente juicio sobre la edición francesa:

Es esta obra quizás la más importante del novelista griego Kazantzaki, y versa sobre la vida de Jesucristo. En la mente del autor la obra se escribe para realzar y despertar el amor del hombre al Crucificado; y la última tentación de Jesucristo se refiere a las sugerencias del Maligmo, viéndose Maestro en frente de una vida humana feliz, disfrutando de la mujer en el matrimonio, sembrando hijos, disfrutando de la estimación de los hombres etc. etc. Ya puntualizamos cómo el autor escribe la novela con el intento de que el lector ame más a Jesucristo. Se trata como es lógico, de un trabajo de integración literaria extraordinario, pero como tal aún partiendo de los textos escriturarios, el autor aporta con su talento la ficción y la novela. Siendo España país católico, y en virtud del Derecho Canónico y del Concordato que le respalda, al tratarse de la adorable persona de Jesucristo, es exigencia indeclinable el que esta obra lleve la licencia eclesiástica, y por lo tanto nuestro Departamento no debe autorizar su publicación, sin

Ortodoxa. A tal decisión Kazantzakis replicó con lúcida y orgullosa dignidad: envió telegrafiada al tribunal eclesiástico romano la conocida cita de Tertuliano “Ad tuum, Domine, tribunal appello”. Véase la nota 3.

56 AGA, caja 21/12630, expediente 75-60.

el refrendo de la autoridad de la diócesis donde el libro vaya a ser editado. Sin esta condición NO DEBE AUTORIZARSE⁵⁷.

El juicio no sólo es benévolo (como sugería Abellán), sino celebrativo de la extraordinaria capacidad de Kazantzakis por escudriñar la doble pasión, humana y divina, de Cristo, siendo el objetivo primario de la novela el de estimular el amor del hombre hacia el Crucificado. Por otra parte, el agustino no pasó por alto el posible impacto del libro en un contexto de acogida potencialmente hostil: el de una España católica dogmática y conservadora que se apoyaba y se alimentaba del propio ordenamiento jurídico-político que la sostenía. Haciendo nuestra la metáfora evangélica, diríamos entonces que en su informe Mariano de la Pinta Llorente adoptó una actitud en cierto modo «pilatiana», ya que, si por un lado brinda su personal y positivo juicio de la novela, por el otro remite al juicio inderogable del tribunal eclesiástico.

Quien le sucedió sería menos permisivo. El informe, firmado el 20 de julio de 1963 por el lector nº 8 (padre Álvarez Turienzo), se cifra en un juicio taxativo:

Un Jesús puro hombre, que pasa por todas las angustias y tentaciones de los hombres, incluida la tentación carnal, con una interpretación libérrima de los Evangelios, ajena al dogma y contraria en ocasiones a él; dando por esencia de la persona y mensaje de Jesús el propio de un “hombre de Dios”, pero con descuido incluso en oposición al plano sobrenatural... Un libro en estas condiciones, centrado sobre una cuestión eminentemente dogmática y moral, que además, y comprensiblemente, se halla incluido [en] el Índice. NO DEBE SER AUTORIZADO.

La denegación final llegaría en efecto el 27 de julio de 1963. Dicho informe incluye también una hoja-epílogo con los datos del expediente⁵⁸ y la consiguiente solicitud del editor de Planeta pidiendo la revisión:

57 El informe lleva fecha del 12 de febrero de 1960. En el resto del documento no aparecen más datos fehacientes.

58 “75-60 —sin ejemplar— // 1 de junio de 1963 // LA ULTIMA TENTACION – Nikos Kazantzaki // 27 julio 63 [y una sigla en bolígrafo] // PLANETA – Barcelona” (cf. AGA, caja 21/12630, expediente 75-60).

Sea REVISADO, con el fallo correspondiente definitivo, el expediente 75-60, “LA DERNIERE TENTATION” (*La última tentación*), del autor Nikos Kazantzaki, que fue presentado a la previa Censura el 9 de enero de 1960, solicitando la autorización para editarla, según Orden del 29 de abril de 1938 y disposiciones complementarias, sin que hasta el presente hayan dado fallo definitivo; únicamente, y de forma verbal, nos comunicaron por ventanilla que se presentara Certificado de Censura Eclesiástica, para poder dar dicho fallo definitivo. Como la Editorial PLANETA, por las razones que ignoramos, no presenta dicho certificado de Censura Eclesiástica y teniendo presente que nuevas normas, al aparecer, rigen los actuales trámites de Censura de libros, es por lo que rogamos la REVISIÓN de dicho expediente. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid 1 de junio de 1963⁵⁹.

El 23 de diciembre de 1960 la Dirección de Información recibió asimismo la solicitud para la importación de 50 ejemplares de la novela *La última tentación* —publicada por la Editorial Sur de Buenos Aires—, enviada por el gerente de la Editora y Distribuidora Hispano-Americana S.A. (EDHASA) de Barcelona⁶⁰. Al margen se lee en claras letras: “denegada INDEX 29-XII-60”. En dicho expediente, en el espacio reservado a los antecedentes, reza: “75/60 en trámite”, y una sigla; y en el espacio relativo a la asignación del Lector figura en letra mayúscula: “INDEX Madrid, 27 de XII de 1960”. En la sección relativa a la resolución final, se indica: “DENEGADA POR HALLARSE INCLUIDA EN EL INDEX, Madrid 27 de diciembre de 1960 y más abajo se precisa que “la obra a que se refiere este expediente puede ser denegada. Madrid, 27 de diciembre de 1960”. El expediente incorpora a su vez la lacónica respuesta que la sección Inspección de libros del Archivo del Ministerio de Información y Turismo le envía al editor: “NO PROCEDE SU IMPORTACIÓN”; y una papeleta blanca sellada, en la que se declara: “He recibido el ejemplar titulado LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE NIKOS KAZANTZAKI correspondiente al expediente 6761-60 que retengo para su lectura.

59 Arriba en el margen izquierdo de la hoja aparece escrito a mano: “antecedentes 8 [en rojo] 6/1807/63”. Más abajo se lee “Denegado 27-VII-63”.

60 AGA, caja 21/13095, expediente 6761-60.

Madrid, 27 de diciembre de 1960. Firmado: J. Rumeu de Armas”. En la papeleta azul canónica se resumen los datos relativos al expediente y a su epílogo: “Denegada en 4 de Enero de 1961”⁶¹.

Un lustro más tarde, en 1966, la Editorial Planeta volvería a la carga, enviando otra copia de la edición parisina de *La dernière tentation*, acompañada esta vez por una carta, fechada a 23 de febrero de 1966 y enderezada a Faustino Sánchez García, Jefe de Censura de la Sección de Libros (con sede en Madrid en la significativa Avenida del Generalísimo nº 39)⁶²:

Querido amigo:

Tenemos suspendida por la Censura la obra de Nikos Kazantzaki LA ÚLTIMA TENTACIÓN, que ha sido publicada en todos los países del mundo y ha constituido uno de los mayores éxitos del autor. Yo solicité dicha autorización para que fuera incluida en el tomo tercero de sus *Obras Selectas*, y me encuentro con que no tengo material suficiente para hacer dicho tomo si no me autorizan la obra. Le he indicado a nuestro representante para la censura en Madrid, don Santiago Galán, que pida nueva revisión, y espero que Usted estudie este asunto con todo cariño, a fin de poder ultimar la edición del tomo tercero de las *Obras Selectas* de este autor.

Reciba un fuerte abrazo de su buen amigo,

P. Ricardo Herrero Velarde

El tono insistente, aunque ciertamente amistoso, con el que Herrero Velarde se dirige al Director de Censura revela la firme resolución de completar el tomo tercero de las *Obras selectas* hacía tiempo programado. En el expediente 2058-66 se recoge a su vez la solicitud para la publicación enviada por Planeta el 8 de marzo de 1966, en cuyo margen superior izquierdo se lee la frase “autorizada para *Obras Selectas*”, luego tachada y sustituida por la indicación: “24.III.66 Fajardo Denegado”. Entre los antecedentes, se alude al expediente previo de 1960: “6761-60 Den. P.B.”.

61 Nos permitimos señalar cómo, a lo largo y ancho de todo este caudal de números, la máquina burocrática del Ministerio no dejó de mover sus engranajes ni siquiera en épocas festivas. Véase, por ejemplo, la fecha del informe relativo a la novela *Toda-Raba* (cf. nota 25), redactado el día de Navidad de 1959.

62 AGA, caja 21/17192, expediente 2058-66.

En esta segunda etapa de su viaje, la novela fue sometida a la revisión del Lector nº 21: una vez más el padre Álvarez Turienzo. En la sección del informe relativa a las observaciones, firmada el 23 de marzo de 1966, el religioso escribió:

Véase en hoja aparte el informe de conjunto. La obra es, desde el punto de vista dogmático, inaceptable. Tratándose de una novela, es decir, de una obra de imaginación —no histórica ni doctrinal— ¿cabe tener con ella una benignidad de otro modo inadmisibles? Si desde el punto de vista de la ortodoxia es recusable, en un plano puramente humano-natural encierra valores indiscutibles. Un cristiano mediamente instruido ve desde la primera página que lo que se nos dice en ella no puede ser admitido a la letra; por lo que, para la mayoría, su lectura no parece que pueda resultar gravemente perturbadora. Aunque no cabe duda que en nuestro mundo falto de claridad y de doctrinas afirmativas de creencias definidas ha de obrar debilitando el sentido de la fe consagrada. Con los reparos que circunstancias semejantes imponen PODRÍA AUTORIZARSE.

El juicio de Álvarez Turienzo, que tres años antes había redactado otro no del todo destructivo, aunque sí solicitando la denegación (expediente 75-60), se ablanda un poco más, en la medida en que enfatiza el componente de ficción literaria del texto, con todo lo que ello implica en términos de libertad de expresión artística. Su orientación positiva y posibilista indujo, empero, a la Dirección a solicitar un tercer informe, según se desprende de la sigla “N.L.6” al margen del que nos ocupa. La tarea recayó sobre un nuevo lector, ahora el nº 6. En la sección final de su testimonio, asoma una primera indicación en rojo (“denegación”) luego borrada y sustituida por la frase, escrita con bolígrafo azul, “autorización para Obras Selectas Fajardo”. Intercalada se halla la carta que el Director General de Información le había enviado al editor de Planeta el 7 de abril de 1966:

En contestación a su instancia de 23 de febrero de 1966 y previos los pertinentes informes del Lectorado de esta Sección, lamento comunicarle que no ha sido posible conceder la autorización de la obra LA ULTIMA TENTACIÓN – Nikos Kazantzaki. Lo que traslado a Vd. para su conocimiento y efectos, indicándole que contra la presente resolución puede interponer recurso de revisión, dentro

del plazo de 15 días hábiles, a contar del siguiente de la presente notificación. Dios guarde a Vd. muchos años.

En dicho informe, contenido en el expediente 2058-66, tenemos el juicio del Lector nº 6, al que la obra le llegó el 25 de marzo de 1966:

¿Ataca al Dogma? sí páginas. Véase nota adjunta

¿A la moral? no

¿A la Iglesia o a sus Ministros? no

¿Al Régimen y a sus instituciones? no

¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen? no

Los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra? sí

Informe y otras observaciones: Véase nota adjunta.

En la nota anexa, mecanografiada, se lee:

JHS. / LA ÚLTIMA TENTACIÓN. C. Novela religiosa. / La obra está inspirada en la narración evangélica de la vida de Cristo pero compuesta con mucha libertad. Es un poeta que hace un poema en prosa inventando hechos y palabras que pone en boca de Cristo para darnos la imagen que él quiere. En verdad es un canto de amor y entusiasmo a la figura humana del Redentor pero ya sea por ignorancia teológica, aunque más bien parece por falta de fé, despoja a Cristo de su divinidad y lo considera tan solo como un hombre, con las pasiones y faltas propias de la humana naturaleza. Toda la obra resulta llena de ideas erróneas que son verdaderas blasfemias teológicas contrarias a la doctrina cristiana y verdaderamente escandalosas para los fieles creyentes. / Cristo es un iluminado que se cree enviado por Dios para salvar el mundo por medio del amor pero está sujeto a las mismas pasiones que los demás hombres, aunque siempre resulta vencedor sin dejarse llevar por ellas; siente amor carnal por la Magdalena pero se conserva puro en medio de las ocasiones en que esta mujer pretende hacerle caer; en la cruz siente la última tentación, siente que Dios le ha abandonado y piensa que quizá hubiera sido mejor haberse casado con la Magdalena y su hermana Marta, puesto que está permitida la poligamia a los judíos y vivir tranquilo en Nazaret con sus esposas e hijos y no haber pretendido salvar al mundo por los dolores de la cruz pero también vence esta última tentación y se encuentra gozoso clavado al madero cumpliendo la misión

que Dios le ha encomendado y llegando a ser para los desdichados hombres la encarnación del Hijo de Dios. / Véase la lista de errores y herejías que saltan a la vista en esta obra. Cristo en su juventud se dedica a hacer cruces para la ejecución de los reos y el mismo forma parte de los verdugos pág. 49. La S. Virgen desea que Cristo se case pág. 61. Cristo siente tentaciones sensuales pág. 80. Cristo confiesa que él tiene muchas faltas pág. 89 y 147. Cristo siente deseos sensuales al ver a la Magdalena pág. 91. Cristo pasa una noche en la habitación de la Magdalena cuando esta es pecadora pública aunque él no es vencido por la tentación pág. 96. Cristo niño inicia a la Magdalena en placeres sensuales pág. 147. Cristo se admira de que él pueda hacer milagros pág. 339. Cristo no sabe que el Mesías debe de sufrir la cruz pag. 408. Cristo niega la historicidad de los Evangelios escritos pág. 142. Cristo organiza de acuerdo con Judas la traición y entrega a los judíos pág. 444. Cristo se imagina que está besando la boca de la Magdalena pág. 483. Cristo desea tener hijos de la Magdalena pág. 483. Cristo desea también casarse con Marta pág. 493. La divinización de Cristo es obra de San Pablo pág. 503. La resurrección de Cristo es un mito predicado por San Pablo págs. 305 y 506. Como se ve, aquí se ataca a la verdad fundamental del cristianismo por lo cual no es de extrañar que esta obra haya sido incluida en el Índice por la Iglesia Católica y condenada también por la Iglesia Ortodoxa Griega a pesar de ser su autor el más famoso de los escritores griegos contemporáneos. Creo por tanto que no conviene la publicación en castellano de esta obra⁶³.

El informe lleva la firma autógrafa del Censor Jefe Francisco Aguirre⁶⁴ y fecha de 15 de abril de 1966. En el verso del folio, el siguiente texto manuscrito, firmado por el propio Fajardo el 16 de abril de 1966:

Las repetidas afirmaciones que hace el autor respecto de Cristo incurrir de lleno en los artículos 209 y 293 del C.P. por constituir blasfemia. Pues Cristo y Dios son uno y mismo. / La jurisprudencia del T.S. es abundante y perentoria. / Cf. 5º T.S.; 24.VI.1954, 17-

63 El subrayado es del propio lector.

64 Sobre el sistema de los lectores-censores en los años sesenta, véase: Francisco Rojas Claros, *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2013, pp. 52-55.

XI-1959, 15-XI-1960, 5.VII.1916, 9.X.1888 etc. etc. etc. / Aparte de que “la nación española considera como timbre de honor el acatamiento de la Ley de Dios, según la doctrina de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana” [subrayado en rojo] de la ley de Principios del Movimiento Nal. (17.V.1958) y es claro que las especies contenidas en este escrito de Kazantzaki van en contra de esta doctrina. / El libro NO DEBE publicarse [subrayado dos veces]”.

En razón de este juicio perentorio y sin posibilidad alguna de apelar, el informe concluye con la resolución, firmada el 18 de abril de 1966: se deniega definitivamente la publicación.

Sin embargo, el recorrido de *La última tentación* por los meandros de la censura franquista no ha concluido todavía. El expediente 3556-66 brinda los términos del postrer acto de este largo viaje, a la luz de los siguientes documentos⁶⁵:

- Una copia de la ya citada edición francesa de Plon de 1959.
- La solicitud para la publicación, enviada el 11 de mayo de 1966 por Santiago Galán Conde, de la Editorial Planeta, en cuyo margen aparece en lápiz rojo: “NO PUBLICABLE 12-V-1966 FAJARDO”.

En la sección del informe dedicada a los Antecedentes reza: “2058-66 Denegada 18-11-66”, seguida por una firma poco legible. En el espacio reservado al número del Lector aparecen un guion en rojo y una F mayúscula, también en rojo y subrayada, siglas que apuntan al mismo Fajardo. La fecha es de 12 de mayo de 1966. En las observaciones del lector consta lo siguiente: “Copia del informe emitido en expediente 2058-66 a LA ULTIMA TENTACION por el Lector Rvd. P. Aguirre en fecha 15-4-66”. Una línea en bolígrafo rojo remite a sendas hojas mecanografiadas y grapadas que contienen el texto integral del informe previo de Aguirre y llevan la firma de Fajardo en mayúscula, seguida de la fecha: 16 de abril de 1966. La frase con la que finalizaba el primer informe está borrada y una flecha indica que se precisa añadir en aquel punto la parte mecanografiada de la segunda hoja, que transcribe a pies juntillas el texto antes

65 AGA, caja 21/17349, expediente 3556-66.

citado de Fajardo, sufragado por las referencias jurídicas y rubricado el 16 de abril de 1966. La resolución final establece, de forma terminante, la denegación a la publicación. En el documento de síntesis, firmado por el Director General de Información y enviado al editor el 17 de mayo de 1966, se apostilla: “En contestación a su consulta del 11 de mayo de 1966 se le comunica que no es aconsejable la edición de la obra titulada “LA ULTIMA TENTACION” Nikos Kazantzaki”.

La novela nunca aparecería, en efecto, dentro del tomo tercero de las *Obras selectas* de Kazantzakis auspiciadas por Planeta. Habría que esperar hasta finales de los ochenta para que hiciera su entrada oficial en el panorama español: Nikos Kazantzakis, *La última tentación*, traducción de Roberto E. Bixio, Madrid, Debate, 1988 (que recupera la versión editada por Carlos Lohlé en 1973)⁶⁶.

En conclusión, el periplo odiseico de la obra del gran escritor griego a través de las procelosas aguas de la censura franquista nos ofrece un buen ejemplo de la extremada articulación del proceso de revisión, realizado con extrema y documentada meticulosidad por el Ministerio de Información y Turismo. Además, transparenta las consecuencias de este proceso, que no solo condicionó en su momento la lectura de determinadas obras (prohibiéndolas o depurándolas), sino que continúa repercutiendo hoy día, habida cuenta que aún circulan, en paralelo a las integrales, aquellas otras versiones revisadas y amoldadas al canon del franquismo.

66 Para más inri, aquel mismo año (1988) la obra padeció una segunda forma de censura al prohibirse la adaptación cinematográfica, dirigida por Martin Scorsese, durante la dictadura de Pinochet; o sea, en el mismo país, Chile, que por vez primera había dado voz en castellano a la obra de Kazantzakis y que hoy impulsa con renovados bríos la investigación sobre el cretense. Remitimos al *Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neobelénicos* “Fotios Malleros” de la Universidad de Santiago de Chile. En 1996, al levantarse la prohibición, un grupo de ultraconservadores elevó una causa contra el estado en la que de nuevo solicitaban la censura del filme. El caso alumbró una sentencia que pertenece ya a la literatura jurídica en materia de libertad de expresión. Véanse Yubi Cisneros, *La libertad de expresión en el Sistema Interamericano*, en *Libertad de expresión. Una discusión sobre sus principios, límites e implicaciones*, eds. Carlos Correa, Moraima Guanipa, Yubi Cisneros y Andrés Cañizález, Caracas, Los Libros del Nacional, 2007, pp. 57-63; A. Gómez-Robledo, “Caso: *La última tentación de Cristo* (Olmedo Bustos y Otros) vs. Chile. Sentencia del 5 de febrero de 2001”, *Cuestiones Constitucionales*, 25 (julio/diciembre 2011), pp. 333-338.

El prestigio de las *Obras selectas* de Planeta se interpreta como garantía de un producto cuidado y útil a la hora de acercarse a la lectura o al estudio crítico de unas obras estimadas ya como uno de los clásicos de la literatura del Novecientos. Y en cambio, lo es sólo parcialmente, según acabamos de demostrar.

Si como sugiere Abellán, existe un nivel latente e inefable, aunque no menos relevante, de control sobre los textos, que pone sobre la mesa la responsabilidad de las propias editoriales⁶⁷, también es verdad que la circulación del verbo de Kazantzakis por España, más que a la “gran benevolencia”⁶⁸ del aparato de censura, se debe al especial y encomiable ahínco con el que Planeta se afanó en sacar a la luz un corpus representativo de su producción. Por otro lado, las intervenciones y alteraciones respecto a las versiones integrales hispanoamericanas son —como acabamos de ver— relativamente escasas y no merman el sentido intrínseco del pensamiento del escritor griego. Sin embargo, consideramos oportuno, desde una perspectiva filológica, exhumar los desvíos de los textos censurados respecto al arquetipo —como en *Vida y hechos de Alexis Zorba*— para que el público sea consciente del proceso al que se sometió la edición a la que posiblemente acuden.

Llegados a este punto, cerraremos nuestro trabajo con la voz límpida, y sin filtros, del propio Kazantzakis cuando —durante su estancia en la España republicana— reflexionaba, no sin evidente amargura, sobre la hostilidad del mundo editorial helénico hacia sus escritos:

Todo ha sido siempre organizado contra mí. Y a la vista de tantos enemigos, me he sentido presto, alegre, despectivo, silencioso, y, por fin, victorioso. Mis amigos me creen dichoso porque ignoran las luchas que han precedido a la victoria, porque no saben que mi dicha es la flor de mi desesperación y de mi desprecio a todas las cosas terrenas; yo no soy un rebelde romántico, un místico que

67 “[...] Los efectos de la censura editorial no deben pasarse por alto, ya que, si bien sus causas son un tanto oscuras, no puede ignorarse, empero, el importante papel que ha desempeñado este tipo de censura. [...] Dado el recelo reinante entre los editores, nunca probablemente se podrá averiguar el papel y la medida en que su actitud ha contribuido a paralizar o promocionar, podar o modificar determinadas obras” (Manuel L. Abellán, *op. cit.*, p. 97).

68 *Ibidem*, p. 184. Consideración referida especialmente al tomo I de las *Obras selectas*.

desprecia la vida ni un insolente que lucha contra la materia. Amo la vida, la tierra, el Hombre, el animal, las cosas efímeras. Tengo perfecta conciencia de su valor, pero también de sus límites. No me siento poseído por ninguna ilusión, no he caído en ninguna trampa, pese a entrar en todas ellas, como una rata muy ligera que entra en la ratonera, come el cebo depositado al fondo para atraparla y se va hacia otras trampas sabiendo bien que le espera la última, la trampa de la muerte, y que entrará en ella para ya no salir más⁶⁹.

Sin embargo —como sugiere el ensayo de Bidal-Baudier⁷⁰—, ni las muchas censuras que Kazantzakis sufrió en vida ni la última e inexorable trampa de la muerte pudieron clausurar su espíritu libre y tampoco silenciar su memoria. Hoy más que nunca, en los umbrales del siglo XXI, debemos celebrar la figura de este magnífico ‘cuerdo-loco’, mientras resuena en nuestros oídos el alegre y vibrante eco del saludo con el que el cretense, en su nutrida correspondencia, solía despedirse —en lengua castellana— del amigo Prevelakis: “¡Para siempre!”.

69 Carta a Eleni Samios fechada en Madrid a 6 de noviembre de 1932. Cf. Eleni N. Kazantzaki, *op. cit.*, p. 209.

70 Marie-Louise Bidal-Baudier, *Nikos Kazantzaki. Comment l'homme devient immortel*, París, Plon, 1974.

Peter Shaffer en la cultura española

RAQUEL MERINO-ÁLVAREZ

Universidad del País Vasco,
UPV/EHU

OLAIA ANDALUZ-PINEDO

Universidad del País Vasco,
UPV/EHU

Título: Peter Shaffer en la cultura española.

Resumen: Este artículo se centra en la integración de las obras del dramaturgo británico Peter Shaffer en las culturas españolas. Durante el franquismo, ayudaron a introducir temas tabúes en los escenarios, tales como la homosexualidad (*Five Finger Exercise / Ejercicio para cinco dedos*) o el desnudo integral (*Equus*). Las sucesivas representaciones, ediciones y adaptaciones cinematográficas de las piezas de Shaffer (en particular *Amadeus*) han consolidado su presencia en el decurso literario del país hasta nuestros días. Siguiendo la metodología TRACE, se analiza en primer lugar el catálogo de traducciones de los dramas de Shaffer, prestando especial atención al proceso de censura, y posteriormente se estudia el corpus textual disponible, utilizando la herramienta Taligner. De esta forma, se pretende ofrecer una visión de la pervivencia de Shaffer en España, desde 1959 hasta 2016.

Palabras clave: Peter Shaffer, traducción, teatro español, censura, franquismo.

Fecha de recepción: 7/12/2017.

Fecha de aceptación: 26/12/2017.

Title: Peter Shaffer in the Spanish Culture.

Abstract: This article focuses on the integration of the works of British playwright Peter Shaffer in Spanish culture. During the Franco period, this author's plays helped introduce taboo topics on stage, such as homosexuality (*Five Finger Exercise / Ejercicio para cinco dedos*) or full-frontal nudity (*Equus*). The successive performances, publications and film adaptations of Shaffer's plays (*Amadeus* in particular) have consolidated the playwright's presence in the country's cultural life to this date. Following the TRACE methodology, firstly the catalogue of translations of Shaffer's plays is analysed, paying special attention to the censorship process, and subsequently the available textual corpus is studied, using the tool Taligner. By doing so we try to offer a view of Shaffer's perdurance in Spain, from 1959 to 2016.

Key words: Peter Shaffer, Translation, Spanish Theatre, Censorship, Francoism.

Date of Receipt: 7/12/2017.

Date of Approval: 26/12/2017.

1. INTRODUCCIÓN¹

En 2016 se anuncia la muerte del dramaturgo británico Peter Shaffer, y el mismo año el público español puede asistir a una nueva reposición de *Equus*². Shaffer ha muerto pero su obra sigue viva en nuestra cultura gracias a un proceso de integración que había comenzado casi sesenta años atrás con la traducción de *Five Finger Exercise* (*Ejercicio para cinco dedos*)³, estrenada en Londres en 1958. En Madrid se presentó en el Teatro Beatriz, en marzo de 1959⁴. Peter Shaffer asistió al estreno y, con su figura, ayudó a subrayar lo que para muchos sería un hito: el debut en un teatro comercial de un drama con sutiles connotaciones a un tema tabú, la homosexualidad⁵.

En los años sesenta del siglo pasado las representaciones de Shaffer en coliseos españoles se suceden, coincidiendo con periodos de cambio en la cultura de nuestro país. Así, su obra *Equus* marca un antes y un después: se trata del primer desnudo integral masculino (y femenino) autorizado por la censura para su exhibición en una sala comercial, poco antes de la muerte de Franco. El efecto de dicho estreno entre el público y la prensa, salvando una distancia de treinta y tres años, recuerda el revuelo generado

1 Grupo TRALIMA/ITZULIK, GIU 16/48, Universidad del País Vasco, UPV/EHU (<http://www.ehu.es/tralima/> www.ehu.es/es/web/tralimaitzulik/); proyecto IDENTITRA, MINECO, FFI2015-68572-P, G15/P75.

2 <http://ferroviaria.net/equus/>

3 Peter Shaffer, *Five Finger Exercise*, London, Samuel French, 1958. Peter Shaffer, *Ejercicio para cinco dedos*, Madrid, Escelicer, 1961.

4 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/02/20/054.html>

5 Raquel Merino Álvarez, “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACEti (desde 1960)”, en *Traducción y censura en España (1939 1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, ed. Raquel Merino Álvarez, Bilbao, UPV/EHU/Universidad de León, 2007, pp. 243-286, <https://addi.ehu.es/handle/10810/10169>. En Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”, en *Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication*, coords. Micaela Muñoz Calvo y Carmen Buesa Gómez, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 129-154, <https://addi.ehu.es/handle/10810/17411> se reproduce en el Apéndice I el cuadro “Homosexuality appears on Spanish stages via censored translations”.

alrededor de la producción en Broadway de *Equus*, con Daniel Radcliffe en el papel principal. También en Estados Unidos la obra, y su autor, siguen vigentes y suscitando polémica.

Si la producción de *Ejercicio para cinco dedos* supuso la entrada de Shaffer en España y la de *Equus* su consolidación, la integración de la obra de este autor británico se verificaría con el estreno de *Amadeus* en 1982. La huella del dramaturgo británico en nuestro solar se asienta con las representaciones y reposiciones sucesivas, así como mediante la publicación de sus textos traducidos al español o al catalán, e incluso el estreno y circulación de películas basadas en sus obras⁶. De forma provisional valdría establecer el límite temporal de este estudio en 2016, por coincidir tanto con la muerte de Shaffer⁷ como con la reciente producción de *Equus* ya mencionada. En todo caso, huelga insistir en que el rastro de Shaffer en España, más allá de su introducción durante el siglo XX, es un hecho constatable en el XXI.

2. PETER SHAFFER: UN AUTOR INTEGRADO EN LA CULTURA ESPAÑOLA

Shaffer forma parte de una larga nómina de autores extranjeros cuyas obras vertidas al español ayudaron a integrar temas considerados polémicos por la censura vigente. Traducciones de obras de Edward Albee, Graham Greene o Tennessee Williams⁸ fueron piezas clave en la renovación de temas como la moral sexual (adulterio, homosexualidad) en los escenarios españoles⁹. A cargo de dichos traslados descuellan los nombres de

6 *Ejercicio para cinco dedos*, 1963; *El ojo público*, 1972; *Equus*, 1978; *Amadeus*, 1984. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine/base-datos-peliculas-calificadas.html>.

7 <https://elpais.com/cultura>, 7 de junio de 2016.

8 María Pérez López de Heredia, *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*, Bilbao, UPV/EHU, 2004.

9 Raquel Merino Álvarez, "A Historical Approach to Spanish Theatre Translations From Censorship Archives", en *Iberian Studies on Translation and Interpreting*, eds. Isabel García Izquierdo y Esther Monzó, Oxford, Peter Lang, 2012, pp. 123-140. Véase de la misma cultura Raquel Merino Álvarez, "La historia de las traducciones de teatro inglés en España en el siglo XX: perspectiva desde el proyecto TRACE", en *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, coords. Rosa Ra-

Alberto Martínez Adell, José Méndez Herrera o dramaturgos como José López Rubio, cuya mediación resultó clave¹⁰. En tanto que intermediarios y agentes de la introducción de textos foráneos en las tablas peninsulares, productores, directores y actores argumentaban con frecuencia que el éxito de público en el exterior podría ser aval de un éxito en España, al tiempo que hablaban de homologar nuestro teatro con el producido y representado en Londres, París o Nueva York.

Así, en el contexto de los estudios TRACeTi¹¹, se ha podido catalogar, a partir de la información contenida en los archivos de censura (AGA, Archivo General de la Administración¹²), cientos de traducciones que se presentaron para su autorización, en una cantidad en ocasiones similar a las de los dramaturgos españoles. Tanto es así, que menudean las referencias al malestar de nuestros hombres de teatro por el posible trato de favor dispensado a las obras extranjeras por parte de las instancias censoras:

Mejor suerte corren, sobre todo a partir de mediados de los sesenta (debido a la política supuestamente “aperturista” liderada por Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo), los autores extranjeros; especialmente aquellos cuyo prestigio hace incontestable, de cara a la imagen pseudo-democrática que se intenta vender al exterior, su presencia en las carteleras españolas¹³.

badán, Marisa Fernández López, Trinidad Guzmán González, León, Universidad, 2010, pp. 357-384; y “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”, *TRANS. Revista de Traductología*, 13 (2009), pp. 19-31.

- 10 Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”, *Hispanic Research Journal*, 17, 4 (2016), pp. 303-321; Raquel Merino Álvarez, “The Censorship of Theatre Translations under Franco: the 1960s”, *Perspectives: Studies in Translatology*, 23, 3 (2015), pp. 303-321; y Olaia Andaluz Pinedo, *Teatro y traducción (inglés-español). Análisis comparativo de traducciones comerciales. Who’s Afraid of Virginia Woolf?*, 2015.
- 11 Raquel Merino Álvarez, “Traducción y censura: investigaciones sobre la cultura traducida inglés-español (1938-1985)”, *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 2 (2017), pp. 139-163.
- 12 <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/aga/fondos-documentales>.
- 13 Berta Muñoz Cáliz, “Censurado por el franquismo”, *El Cultural* (2006). <http://>

El análisis de los catálogos generales de teatro traducido (TRACETi) nos ha permitido aislar casos representativos en cuanto a autor extranjero (Albee¹⁴, Greene, Miller, Shaffer¹⁵, Williams)¹⁶, tema (adulterio, homosexualidad, cuestiones políticas) o traductor (López Rubio)¹⁷. Shaffer es sin duda un nombre clave, habida cuenta de que la puesta en escena de sus obras sirvió como ariete que ayudó a importar temas prohibidos o más que controvertidos en el panorama español. Como veremos más adelante, la cronología de la introducción, consolidación e integración de su obra en España coincide con un periodo (1959-1982) crucial en la historia de nuestra cultura. Asimismo, la pervivencia hasta hoy de producciones y publicaciones de sus obras son indicadores del profundo enraizamiento que esta ha tenido en nuestra trayectoria.

Conforme al marco metodológico establecido en el entorno TRACE¹⁸, procederemos primero a repasar el catálogo de obras de Shaffer traducidas en España; luego analizaremos su paso por la censura y, finalmente, nos centraremos en el corpus textual compilado hasta la fecha, con especial observancia de las modificaciones textuales vinculadas a los expedientes consultados en el AGA.

www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx:948

- 14 Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”; y Olaia Andaluz Pinedo, *op. cit.*
- 15 En Raquel Merino Álvarez, “Mapping Translated Theatre in Spain through Censorship Archives”, en *Global Insights on Theatre Censorship*, eds. Catherine O’Leary, Diego Santos y Michael Thompson, Oxford, Routledge, 2016, pp. 176-190; “A Historical Approach to Spanish Theatre Translations From Censorship Archives”; y “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”, donde ya se apuntaba la conveniencia de abordar, desde la perspectiva de la censura, el estudio de las obras de Shaffer traducidas para la escena española.
- 16 María Pérez López de Heredia, *op. cit.*
- 17 Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”.
- 18 Raquel Merino Álvarez, “Traducción y censura: investigaciones sobre cultura traducida inglés-español (1938-1985)”; Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985): Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, León, Universidad de León, 2007. Véase asimismo Rosa Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985: estudio preliminar*, León, Universidad de León, 2000.

Para el catálogo y el corpus textual seleccionado (en Apéndice), tomaremos como referencia la división en sub-periodos que propone Muñoz Cáliz¹⁹ respecto al funcionamiento de la censura durante el franquismo. Tras el periodo de autarquía (1939-1945) y el que Muñoz Cáliz rotula como “primeras voces disidentes” (1946-1958), tendríamos uno de desarrollo, enmarcado por los límites de la denominada “apertura” (1959-1968); un ciclo de decadencia y aislamiento crítico (1969-1975), y a partir de 1976 comenzaría la desaparición de la censura, que culmina, desde el punto de vista legislativo, en 1977 y 1978, aunque en lo relativo al archivo burocrático de expedientes de teatro (de ordenación y calificación) se cerraría en 1985 con la profunda reorganización del Ministerio de Cultura.

La entrada, consolidación e integración de la obra de Shaffer en la cultura española se puede pues abordar según la división en periodos antedicha, en concreto a partir de 1959, hasta la desaparición de la censura franquista, que tanto rastro ha dejado en forma de expedientes, textos y documentos de gran valor. El Archivo General de la Administración (AGA) es para los estudiosos de la historia de la traducción al español un rico yacimiento documental, en ocasiones la única fuente de información sobre autores y textos extranjeros que fueron traducidos y representados en nuestro país. Un repaso somero a prácticamente cualquier historia del teatro, como ya se ha apuntado, da fe de los grandes vacíos de información con respecto al componente traducido de nuestra cultura dramática. De ahí que nos hayamos servido de fuentes como el AGA, el Centro de Documentación Teatral, la Biblioteca Nacional, el ISBN y la Red de Bibliotecas Públicas del Estado y de Bibliotecas Universitarias (REBIUN), junto con bases de datos sobre cine del Ministerio de Cultura, compilaciones de críticas aparecidas en la prensa diaria, como la acometida por Francisco Álvaro²⁰, para desentrañar cuáles fueron los

19 Berta Muñoz Cáliz, “El teatro silenciado por la dictadura franquista”, *Per Abbat. Boletín Filológico de Actualización Académica y Didáctica*, 3 (2007), pp. 85-96; *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006; y *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

20 Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Valladolid, ed. del autor, 1975; *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*, Valladolid, ed. del autor, 1967; *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, Valladolid, ed. del autor, 1964; y *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*, Vallado-

autores y los títulos que se deslizaron por el teatro español para completarlo y conformarlo.

Sin los exhaustivos archivos de censura del AGA no habríamos podido fundamentar este estudio, ni tampoco cotejar textos publicados con libretos allí guardados, para así completar una parcela de la historia del devenir escénico en España y en español (original y traducido). El teatro escrito originalmente en inglés fue, sin duda, la principal fuente de la que bebieron los coliseos españoles. En este sentido, la obra de Peter Shaffer es representativa del colectivo que encabezan, atendiendo a la cantidad de sus obras registradas en el AGA, autores como William Shakespeare, Samuel Beckett, Tennessee Williams, George B. Shaw, Edward Albee, Arthur Miller y Graham Greene²¹.

Del mismo modo, el conjunto de la obra de Shaffer en español resulta significativo a la luz del teatro difundido en el circuito comercial en Madrid o Barcelona, siguiendo la estela de Londres o Nueva York, y por tanto orientado al público mayoritario. Si a todo ello unimos el hecho de que, desde la primera representación (*Ejercicio para cinco dedos*, 1959), la temática de su teatro y la propia identidad del autor fueron utilizados como revulsivo para poner sobre la mesa temas espinosos, el estudio de las piezas de Shaffer traducidas al español es sin duda representativo de un periodo presidido por la censura, y de un modo de renovar nuestro teatro mediante la traducción de dramas extranjeros.

2.1. *Shaffer en España, 1959-1968*: Ejercicio para cinco dedos, El oído privado / El ojo público, El apagón

El 20 de febrero de 1959 se publicó en *ABC* la reseña del estreno de *Ejercicio para cinco dedos* en Madrid, seis meses después del debut londinense y diez antes que la producción neoyorkina, completando así un proceso iniciado con la solicitud de permiso de representación, presentada por Alberto González Vergel (director) el 9 de enero ante las instancias censoras.

lid, ed. del autor, 1959.

21 Remitimos a Raquel Merino Álvarez, “Mapping Translated Theatre in Spain through Censorship Archives”, pp. 183-184; y Raquel Merino Álvarez, “Traducciones (censuradas) de teatro inglés en la España de Franco. TRACE: una perspectiva histórica”.

Como veremos más abajo, la tramitación por parte de los organismos encargados de juzgar obras teatrales fue rápida, aunque no exenta de trabas. La autorización de la puesta en escena de esta obra, como en otras ocasiones, venía precedida por el aval del éxito londinense, sí, pero también —y de esto tenemos pocas evidencias documentales— del polémico halo que destilaban algunos pasajes y de la propia condición del autor, que era conocida, aunque no aireada, y sí compartida en los ambientes teatrales.

Sería arriesgado afirmar que las leves connotaciones a causa de la homosexualidad que afloran en la obra hayan sido la principal causa para la elección del autor y la pieza por parte de productores y empresarios. En todo caso, cuando en 1975 se estrenó *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, el propio Francisco Álvaro, entre otros críticos, se encargaría de establecer los antecedentes de dramas que se hubieran ocupado ya de tan resbaladizo tema en los escenarios españoles, y *Ejercicio para cinco dedos* es un claro referente y antecedente: “El tema no es nuevo en nuestra escena. Se ha tratado en *Té y simpatía*, en *Ejercicio para cinco dedos*”²².

Si la presencia de Shaffer en el estreno de su primera obra traducida al español (febrero de 1959) es por sí mismo un dato muy significativo, el homenaje que se le tributó en abril del mismo año supone el refrendo del mundo teatral (empresarios, directores, críticos o dramaturgos), tal y como podemos constatar en la breve nota de prensa (en Apéndice):

22 Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, pp. 86-90 (p. 86); *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*, pp. 98-101. El tema, la homosexualidad, había sido introducido, hasta donde se ha podido rastrear, a través de obras autorizadas principalmente para sesiones únicas en Teatros de Cámara: *La gata sobre el tejado de zinc* (expediente 217/50, 228/58, 7/59) y *Un tranvía llamado deseo* (expediente 300/56) de T. Williams, *Té y simpatía* (expedientes 358/55, 338/56, 61/57, 299/62) de R. Anderson. *Ejercicio para cinco dedos* marca un punto de inflexión al eclosionar en el teatro español directamente en una producción comercial. *Historia del zoo* de E. Albee (expediente 75/63, 118/69) incide en el mismo tema que las anteriores y, desde su autorización para sesiones únicas en teatros minoritarios en 1963, no será estrenada en un teatro comercial hasta 1973. *Los chicos de la banda* se prohibió en 1970 y 1972, respectivamente (expediente 267/70), y llegaría a las tablas en 1975 (533/74). Véase al respecto Raquel Merino Álvarez, “Building TRACE (Translations Censored) Theatre Corpus: Some Methodological Questions on Text Selection”; Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985): Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, p. 145; y María Pérez López de Heredia, *op. cit.*

El próximo domingo, día 12, se celebrará en el Infanta Beatriz un homenaje en honor del autor de “Ejercicio para cinco dedos”, Peter Shaffer. La representación extraordinaria de dicha obra estará patrocinada por el Instituto Británico. Don Nicolás González Ruiz, en nombre de la Asociación de la Crítica, y D. Antonio Buero Vallejo, por los autores españoles, ofrecerán el agasajo a Shaffer, que asistirá personalmente a la función.

La rápida resolución del expediente 6/59, que desemboca en la autorización para teatros comerciales, ilustra a las claras esta entrada organizada y sancionada de Shaffer en nuestro país. Firma la solicitud González Vergel (director artístico, co-traductor y adaptador); y los tres miembros de la Junta de Censura encargados de leer y valorar la obra (Cano, Villares y Montes Agudo) emiten sus informes: a favor de la prohibición, a la espera de la opinión de instancias eclesiásticas el primero; propicios a la autorización, con ciertos cambios en el texto, los otros dos censores. Entre los comentarios identificados en los informes, podemos leer que estamos ante una obra “vulgar” y “turba” que trata sobre una familia “amoral y desunida”, salpicada de ciertos “excesos verbales”. Con todo, la sección ratifica la resolución y emite la primera guía de censura (documento necesario para llevar a cabo la representación), indicando ciertas supresiones que comentaremos más adelante al abordar la comparación textual del corpus. Acompañan al expediente 6/59 el texto mecanografiado de la obra. En sucesivas peticiones, archivadas en el mismo expediente y tramitadas en 1966 (expediente 6/59, guías 2 y 3), se adjunta copia de la edición de la obra²³.

Estos textos, tanto el mecanografiado como el publicado, han propiciado la construcción de un corpus paralelo digitalizado (ShafferES_ejercicio), que cuenta con más de 74.000 palabras y ofrece una visión del modo en el que este drama se ha trasvasado al español. La compilación del corpus ha implicado tareas de digitalización, limpieza, etiquetado y alineación del texto original en inglés y las dos traducciones disponibles. Para ello, hemos utilizado la herramienta Taligner²⁴.

A partir de las tachaduras identificadas en la documentación del expediente 6/59, se han rastreado los fragmentos afectados directamente por

23 Peter Shaffer, *Ejercicio para cinco dedos*, Madrid, Escelicer, 1961.

24 <http://www.ehu.eus/tralima/taligner.html>.

la censura. Aunque en el texto publicado por Escelicer no se observan las marcas del lápiz rojo, todo apunta a que se ordenó eliminar las mismas oraciones que en la traducción autorizada en la guía de censura 1, en la que sí se observan los cortes. Las supresiones, con indicación de número de página, se recogen en las correspondientes guías de censura (1, 2 y 3).

Las expresiones censuradas tienen en común que tratan explícitamente asuntos relacionados con la moral sexual, contraria a la propugnada por el Régimen (en Apéndice):

- a) Pero como es viuda no se le puede censurar [por tener amantes], ¿verdad?
- b) Ella [Louise, la madre] estaba medio desnuda y él [Walter, el profesor] la estaba besando.
- c) ¡Hazme arder en deseo!
- d) ¡Qué estupendo sería que les hiciese un niño a todas las chicas de Ipswich!
- e) Convirtiese a mi hijo en un marica.

Además, mediante la comparación textual se puede observar que, en la réplica en la que se suprime “Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando”, el traductor habría omitido la expresión que se pronuncia a renglón seguido en el texto inglés, “On the breasts” (‘en los pechos’), quizá un vestigio de autocensura.

Más allá de la comparación de los fragmentos con tachaduras, el análisis global del corpus revela que las dos traducciones, ambas firmadas por Alberto Martínez Adell²⁵, son casi idénticas. En general, reflejan el diálogo del original, aunque se omiten algunas palabras y réplicas y se añaden otras. También se observa la combinación de dos réplicas de un mismo personaje o de personajes diferentes en una sola, y algún caso de división de una réplica en dos. Por ejemplo,

– Louise: So you should be. That was very, very ill-bred. (Más te vale. Ha sido de muy, muy mala educación)

25 Se trata de un traductor profesional de autores como Andersen, Conrad o Ibsen (<http://www.mcu.es/webISBN>). En el mundo del teatro figuran como tales profesionales dedicados a la traducción, pero también dramaturgos, actores o directores que firman versiones y adaptaciones.

– Clive: [whispering] Not really done? ([en voz baja] ¿No has terminado?)

– Louise: Clive, I don't understand you this morning. I really don't. (Clive, no te entiendo esta mañana, de verdad que no)

se traduce tal que así:

– Luisa: ¡Qué mala educación! No os entiendo esta mañana. De verdad que no os entiendo;

mientras que

– Pamela: [pulling away from him] Clive, tell me a story. ([tirando de él] Clive, cuéntame un cuento)

es vertido al español como:

– Pamela: [De pronto] Clive.

– Clive: ¿Qué?

– Pamela: Cuéntame un cuento.

Respecto a decisiones de traducción recurrentes, las referencias a la realidad del Reino Unido se sustituyen por términos más generales (por ejemplo, “Cambridge University” se traduce por “universidad”) y las expresiones en francés de ciertos diálogos generalmente se mantienen en esa lengua. En la supresión de “On the breasts” (‘en los pechos’), se podría ver un intento de acomodar los textos a lo aceptado por la censura en la traducción de algunas palabras concretas, como “make love” (‘hacer el amor’), parafraseado muy libremente como “insinuarse”.

Por otra parte, lo más llamativo es el elevado número de acotaciones que desaparecen y la pérdida de información que ello implica de cara a la representación. También se añade alguna acotación con contenido creado por el traductor. Así pues, las didascalias son la parte del texto que más modificaciones sufre.

En las siguientes réplicas, se observan algunos de los fenómenos ya comentados: la tachadura de un guiño directo a la homosexualidad, “convirtiese a mi hijo en un marica”; la reproducción casi idéntica de palabras en las dos traducciones, excepto por la adición de la acotación “[Pausa]”

en el texto publicado en Escelicer; y la omisión de las dos acotaciones presentes en el original. La tachadura da lugar a una oración incompleta y hace que la siguiente réplica, una reacción a las palabras suprimidas, pierda sentido.

ejercicio_EN.xml - Longitud 1427	ejercicio_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud 1427	ejercicio_ES_Escelicer.xml - Longitud 1427
1282#: WALTER: You forget - you asked me for my opinion.	1282#: WALTER: Se olvida de que fue usted el que me preguntó mi opinión.	1282#: WALTER: Se olvida de que fue usted el que me preguntó mi opinión.
1283#: STANLEY: Oh yes. And what else did I ask you to do? [<i>He moves to L of Walter</i>] Turn my son into a cissy?	1283#: STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que *convirtiese a mi hijo en un marica?*[TACH]	1283#: STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica?
1284#:	1284#:	1284#: [<i>Pausa</i>]
1285#: WALTER: [<i>retreating below the armchair</i>] Your son is a fine, intelligent boy.	1285#: WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente	1285#: WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente

* * * * *

El 18 de marzo de 1964 se abre el expediente 62/64²⁶, correspondiente a la solicitud de permiso y firmada por González Vergel, en nombre de la compañía de Lina Rosales, para la puesta en escena de *El oído privado y El ojo público*, con vistas a su representación en el Teatro Club de Madrid. González Vergel figura como traductor (junto con Miguel Rubio), adaptador y director escénico. Se sigue el trámite habitual, y los tres censores (Artola, Mostaza y Arroitia) a los que se envían las obras para su valoración subrayan su carácter cómico y proponen cortes y modificaciones en dos páginas, autorizándose por fin el 25 de marzo. Los fragmentos textuales marcados para su supresión, citados en el dorso de la guía de censura, se refieren al segundo acto, páginas 11 y 50: “sexualmente [infiel]”, “[ser testigo] de una copulación”, “[deseo] de copulación”.

La valoración de la crítica es favorable, aunque no unánime, y destacan las referencias al primer éxito de Shaffer en nuestros lares: “Son dos

26 Se ha encontrado este expediente en el AGA, archivado junto con el 6/59 comentado más arriba.

ensayos. O dos cuentos dramáticamente desarrollados. O dos ejercicios del autor para hacer dedos”²⁷. Sin duda, Shaffer se considera ya un autor conocido; los comentarios en prensa y la forma de tramitar y archivar el expediente 62/64 en el AGA, justo en la carpeta que contiene el de *Ejercicio para cinco dedos*, son datos dignos de nota.

* * * * *

En 1967 la compañía de Juanjo Menéndez somete a censura la obra *El apagón*, en versión de Vicente Balart (expediente 362/67). Una vez más, Shaffer es tratado sin excesiva severidad. Los comentarios recogidos en los informes de los tres censores (Artola, Barceló, Sunyer) sugieren indicar en la resolución de autorización la conveniencia del visado de ensayo general, reflejada en la advertencia al dorso de la guía de censura:

al visar el ensayo general se cuidará muy especialmente la realización de las escenas de la pág. 56, acto 1º, y de las págs. 1 y 15 del acto 2º, y se evitará, asimismo, que en la interpretación y realización de la obra se produzcan situaciones o insinuaciones equívocas de carácter homosexual.

Se autoriza la representación en teatros comerciales el 8 de diciembre, apenas diez días después del registro de la solicitud. En el informe del censor que asistió a dicho ensayo general y al estreno en el Eslava se recomienda que: “se ordene la supresión de la frase «Vd. haría gran carrera en el ejército»”. Dicha recomendación se comunica a los responsables de la empresa y queda registrada en la sección de licencias e inspección y sumada al expediente.

Sin duda, el teatro de Shaffer se sitúa en el centro del periodo de “apertura”, cuyos síntomas se perciben ya en 1959. Tuvo su apogeo entre 1963 y 1967, con José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Se halla la producción de Shaffer en el núcleo del sistema teatral y del circuito comercial, liderando la introducción de tramas que retan las normas no escritas de censura, y aquellas que, a partir

27 <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/03/31/089.html> (31 marzo 1964). Véase también Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*, pp. 217-220.

de 1963, se explicitan mediante publicación en el BOE; las mismas que atañían a la moral sexual, entre otras limitaciones. *Ejercicio para cinco dedos* supone un triunfo hacia la apertura a temas y situaciones controvertidas al comienzo del periodo que hemos examinado en esta sección, y *El oído privado* y *El ojo público*, pero sobre todo *El apagón*, continúan la estela de ese primer éxito de público, en el tramo final de una etapa que acabaría con el cese de los responsables al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (1967) y del Ministerio de Información y Turismo (1969). Si los autores extranjeros parecían tener más opciones de ser el vehículo del cambio, al objeto de retar el control vigente en los escenarios, algunos, como Shaffer, parecen haber sido respaldados por agentes del propio sistema teatral español, además de ver refrendado su éxito por la taquilla.

2.2. *Shaffer en España, 1969-1975: La caza real del sol, Equus*²⁸

La travesía benévola de Shaffer en el círculo teatral español se ve interrumpida en 1969. La solicitud de permiso para representar *La caza real del sol* choca con escollos, al parecer insalvables, que llevan a su prohibición. En el dilatado expediente consultado en el AGA (3/69), que incluye el texto traducido, se puede verificar que se ha impuesto una involución en el aparato censor, en su intento de frenar el torrente de cambio desatado durante los años de “apertura”. Una vez alejados de los puestos de poder los anteriores responsables políticos, se imponen posturas restrictivas que pretenden contener o revertir el orden recién iniciado. Si a esta nueva situación en las instancias oficiales unimos el tema de la obra, la conquista de Perú, se sirve en bandeja la oposición al uso indebido del “buen nombre de España”. El escrutinio de los censores no ve con buenos ojos que un autor inglés dé pábulo a la “leyenda negra”, poniendo en tela de juicio un episodio “intocable” de la historia patria.

La solicitud de permiso de representación se tramita, y se envía el texto a tres censores que emiten sus respectivos informes: dos recomiendan la prohibición y uno se decanta por la autorización. Entre las objeciones que se aducen en estos informes, bastará citar las siguientes: “de toda ella

28 Barbara Aszyk, “El teatro español durante la transición política”, *Sociocriticism*, XXXI, 2 (2016), pp. 7-41.

[la obra] se desprende un cierto tufillo de leyenda negra que tanto se ha utilizado para difamarnos fuera”; o “se nos cuenta, como al descuido, la delicia de la civilización incaica, verdadero anticipo del comunismo ideal. [...] De todas formas me parece advertir en la expresión los paliativos oficios del adaptador, pues si mal no recuerdo, la obra fue comentada con escándalo por algún corresponsal nuestro en el extranjero cuando se estrenó en Inglaterra. [...] La obra debe prohibirse, por lo que supone de apedreo de nuestro propio tejado (Norma 14, 3ª)”.

El primer informe que se decanta por la autorización habla de “una bella y poética revisión de la prisión y muerte de Atahualpa, sin la menor ofensa a la gesta hispana”. Dada la discrepancia entre censores, se procede a someter la obra a “dos lecturas” adicionales, traducidas en un informe de prohibición y otro de autorización. El expediente pasa a Pleno, lo que supone que cada miembro de la Junta de Censura Teatral emite un informe y dictamen. El resultado se cifra en ocho informes que aconsejan la autorización y nueve la prohibición, más cinco miembros que se decantan, en la sesión final, por la prohibición (en Apéndice).

Las razones esgrimidas en los distintos informes de prohibición se apoyan en la aplicación de la norma 14-3ª sobre “falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos”, o suscriben comentarios del tipo “ya está bien de leyenda negra”; cuando no apuntan que el mayor problema estriba en la puesta en escena, aunque se efectúen cortes en el texto. En este sentido, el secretario de la Junta de Censura concluye en su informe:

quizá algunos cortes o adaptaciones hicieran viable su representación, pero dadas las características de la pieza, su autor y el conocimiento que de la misma existe en el extranjero, [...] no se aconsejan rectificaciones en el texto, ya que afectarían a la esencia de la obra.

Entre los documentos recogidos en el expediente destaca una carta del traductor-adaptador, Vicente Balart (14 de mayo), solicitando que se le informe del dictamen y, si fuera prohibitivo, se le indique la motivación del mismo. En la respuesta se le aconseja que consulte las Normas publicadas en el BOE 1963²⁹.

29 Se trata de la carta registrada el 25 de mayo. Firmada por el secretario de la Junta,

Este expediente constituye una rica fuente de documentación, entre la cual encontramos una nota informativa (14/1/1969), procedente del expediente tramitado por la Junta de Censura Cinematográfica y dirigida al Ilmo. Sr. Director General (Subdirección de Espectáculos), a propósito de la solicitud de permiso de rodaje de *La maravillosa conquista del sol*, adaptación de la obra *The Royal Hunt of the Sun*. Se describen a su vez los diversos intentos de rodar la película, la mayoría de ellos en España. Se menciona una primera autorización del guion, el 8 febrero de 1967, y otra del 1 de marzo de 1968, relativa a una petición norteamericana de rodaje en nuestro país de este filme, cuyo guion se autoriza. Se otorgó el permiso el 2 de mayo del mismo año (con dos recomendaciones relativas al tratamiento digno de la figura de los españoles). El coste de esta producción ascendía, según la nota, a cuatro millones de dólares “importados” de EE.UU. Se indica de forma “oficiosa” que la película se ha rodado en su mayoría en España y que será distribuida en Europa y el resto del mundo.

El 2 de mayo de 1974, el empresario Manuel Collado presenta la segunda solicitud de representación de *La caza real del sol* para el Teatro Beatriz de Madrid, con dirección de Adolfo Marsillach. La documentación se adjunta al expediente 3/69 y, en apenas doce días, se informa al peticionario de la autorización sin cortes, para mayores de 18 años, amén de expedirse la primera guía de censura correspondiente al expediente 3/69, cinco años después de la prohibición de la obra.

En la instrucción del expediente de 1974, uno de los tres censores a cargo de los informes apunta: “aunque dice el recurrente que se trata de una versión modificada, cuesta trabajo pensar sobre qué razones pudo basarse la anterior prohibición. Tal vez por un patriotismo mal digerido o un sentido religioso, también indigestado”.

A pesar de que la autorización y guía de censura son informadas favorablemente, la producción no se llevó a término, quedando esta vez España al margen del circuito de escenarios internacionales en los que subió a las tablas³⁰. El estudio de esta ‘no-producción’ de la obra de Shaffer excede

en ella se cita el BOE del 8 de marzo de 1963.

30 *El hombre de la Mancha*, de Dale Wasserman (expediente 231/66), musical centrado en los personajes de Cervantes y Don Quijote, es un caso en que el “buen nombre de España” fue defendido en las instancias oficiales, proponiendo cortes y

los límites de nuestro artículo, aunque sin duda merecería un tratamiento en profundidad.

El expediente relativo a *La caza real del sol* se antoja un magnífico exponente de las visiones encontradas de los miembros de la Junta de Censura y ejemplifica de manera prototípica la complejidad del procedimiento, que desemboca en la prohibición de su representación en 1969. Asimismo, ilustra las tensiones que surgieron en un momento de cambio e involución en el seno del Ministerio de Información y Turismo. En cuanto a la función del libreto teatral en el proceso de lectura y censura, es importante consultar las indicaciones de cortes y adaptaciones, pero también los cambios que ya habrían sido integrados por el traductor y adaptador. Dado que se trata de una obra que no ha sido representada ni publicada en España, el material textual relacionado con el expediente 3/69 es, en sí mismo, un hallazgo digno de análisis.

La traducción suscrita por Vicente Balart, cuyo libreto mecanografiado forma parte del expediente 3/69 archivado en el AGA junto con la obra original inglesa³¹, constituye el corpus paralelo ShafferES_caza, de más de 42.100 palabras. El análisis del texto presentado a la censura, que aparece bajo el nombre de “versión”, revela varios cambios respecto al original. Entre ellos, destaca por razones cuantitativas la supresión de réplicas y la combinación del contenido de dos o tres réplicas en una. Además, hay varios casos de omisión y de adición de palabras en los diálogos de los personajes. También se añaden réplicas, aunque en menor medida. Otra cuestión sorprendente es que, en determinados casos, se atribuyen diálogos de unos personajes a otros y se modifican las cantidades expresadas por algunos números.

Las acotaciones también sufrieron omisiones y añadidos. Sin embargo, quizá uno de los aspectos de mayor interés es la reformulación o la eliminación de fragmentos en los que se critica a España o la religión. Se puede tomar a modo de ejemplo la réplica “I have settled several lands. This is the first I’ve entered which shames our Spain” (“He visitado muchos paí-

cambios, pero avalando la producción en un intento por hacer ver que la “apertura” era ya un hecho en 1966. Véase Raquel Merino Álvarez, “Censura, traducción e integración en el teatro de la época franquista: José López Rubio, hombre de teatro y traductor”.

31 Peter Shaffer, *The Royal Hunt of the Sun*, Harmondsworth, Penguin, 1981.

ses y este es el primero que deja en evidencia a España’), que se traduce como “Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación...”; o bien la frase dirigida a Atahualpa “They want to write psalms to their god in your blood” (‘Quieren escribir salmos a su dios con tu sangre’), objeto de supresión. A pesar de estos posibles intentos de autocensura, como se ha expuesto, los censores se opusieron a la difusión de esta mirada sobre la conquista de Perú.

En la siguiente imagen del corpus ShafferES_caza se observa un ejemplo de las modificaciones del diálogo que sufre la traducción. En la primera réplica, se añade la primera oración y se reformulan las palabras del texto original a fin de evitar la pulla directa a la Iglesia: “So there is Christian charity. To save my own soul I must kill another man” (‘Ahí tienes la caridad cristiana: para salvar mi alma debo matar a otro hombre’) se traslada como “Me agobia esa voz que para salvar mi propia alma, me pide que mate a un semejante”. A continuación, se elimina la réplica de De Nizza, se omite la primera oración de la réplica de Pizarro, “Hail to you, sole judge of love! No salvation outside your church: and no love neither! Oh, your arrogance! ...” (‘¡Te saludo, único juez del amor! ¡No hay salvación fuera de tu Iglesia, y tampoco amor! ¡Qué arrogancia!’), se añaden palabras a la acotación y se une el resto del contenido a la réplica anterior.

caza_EN.xml - Longitud 1332	caza_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud 1332
1209#. PIZARRO: So there is Christian charity. To save my own soul I must kill another man!	1209#. PIZARRO: No soy más que un pobre aldeano sin ilustración, pero pienso que muchas cosas deberían ser distintas en este mundo nuestro. Me agobia esa voz que para salvar mi propia alma, me pide que mate a un semejante. [<i>Profundo y sencillo</i>] No conozco el amor, padre, pero ¿cómo podré conocerlo alguna vez si no siento amor por el Inca?
1210#. [DE NIZZA: <i>To save love in the world you must kill lovelessness.</i>]	1210#:
1211#. PIZARRO: Hail to you, sole judge of love! No salvation outside your church and no love neither! Oh, you arrogance!... [<i>Simply</i>] I do not know love, Father, but what can I ever know, if I feel none for him?	1211#:

* * * * *

El expediente de *La caza real del sol*, tal y como se ha visto, tras un complejo proceso censor, culmina en sendos dictámenes de prohibición (1969) y autorización (1974), y desemboca en la no-producción de esta obra, de la que, por tanto, se privó al público español. Luego el estudio de la misma queda limitado al análisis de la abundante documentación sobre el proceso censor. En el caso de *Equus* ocurre justo lo contrario, ya que no se ha podido localizar en el AGA la documentación del expediente inicial (324/74) que dio lugar al estreno en octubre de 1975, aunque sí contamos con copias del libreto traducido (AGA cajas 85564 y 85556). Se ha podido acceder a un segundo expediente (237/83), correspondiente al periodo en el que se seguían tramitando expedientes de “ordenación” por parte de la sección correspondiente del Ministerio de Cultura.

Aunque no hayamos accedido a la documentación del expediente 324/74, se ha recopilado información de diversas fuentes (prensa, publicación de la obra) que nos permiten constatar que *Equus* corrió mejor suerte a su paso por la censura. Tras un proceso que suponemos largo y complejo, la obra de Shaffer se estrena en España semanas antes de la muerte de Franco, y supone un hito, toda vez que en la representación aparecen los primeros desnudos (masculinos y femeninos) autorizados para un teatro comercial³². Una vez más, la traducción de un texto extranjero consiguió lo que parecía vedado a los españoles. Se rompe un nuevo tabú, el del desnudo. Y coincide *Equus*, en la cartelera madrileña, con otras dos obras polémicas, una en torno a la homosexualidad y la otra una visión para algunos “irreverente” de la figura de Cristo: *Los chicos de la banda* y *Jesucristo Superstar*.

De la reacción de la crítica, según las notas y artículos de prensa reproducidos en el volumen editado por Francisco Álvaro en 1975 y luego en la edición de Aymà³³, lo primero que llama la atención es la visualiza-

32 Es probable que el proceso de censura que llevó a la autorización de *Equus* fuera tan complejo como el de *Los chicos de la banda*, una obra de Mart Crowley en la que se representa la fiesta que celebran un grupo de homosexuales. El expediente de la obra de Crowley se inició en 1970 y desembocaría en un estreno de gran repercusión mediática (1975). Véase Raquel Merino Álvarez, “La homosexualidad censurada: estudio sobre corpus de teatro TRACeTi (desde 1960)”.

33 En la edición española de Aymà (Peter Shaffer, *Equus*, Barcelona, Aymà, 1979), se

ción de una de las situaciones polémicas: el desnudo de los protagonistas. Para la portada de la edición española se eligió una fotografía del estreno londinense, en la que aparece el actor vestido, mientras que el volumen editado por Francisco Álvaro en 1975 viene porticado por una fotografía en la que el actor principal figura desnudo (en Apéndice).

De hecho, el desnudo es objeto de comentario por parte de los críticos, que afirman que “existía gran expectación ante el estreno”, tanto por la obra como por el autor, “pero también por cierta situación de esta pieza que obliga —o así se decía— a mostrar en escena el desnudo total de dos de sus intérpretes”. Se dice que “el desnudo o los desnudos previstos quedaron reducidos a dos cuerpos [...] hipócritamente cubiertos, con sendos ‘slips’”. En la misma recopilación de críticas se apunta que el estreno se demoró por “dificultades surgidas entre la Administración y el director y promotor de la obra”, lo que “redobló la ‘curiosidad’ del público expectante”. En Álvaro leemos que

ya avanzadas las representaciones, con llenos diarios absolutos, grupúsculos de ultras, fanáticos de la “moralidad” a ultranza, lanzaron amenazas verbales y escritas contra la actriz intérprete del desnudo en cuestión, porque todavía les parecía pecaminoso. Y hete aquí que esto y la originalidad que para nuestros espectadores suponía el montaje y configuración del espectáculo [...] resulta el mejor aliciente, la mejor propaganda para el éxito, que continúa en Madrid y se prolongará en provincias.

Se subraya que “lo del desnudo integral” no era “ni mucho menos imprescindible a la verificación de la obra, ni, por supuesto, necesario”, pero “ello ha contribuido considerablemente al éxito”, alimentado por la polémica planteada y por la curiosidad del público por ver “en qué había quedado todo. [...] Había en el ambiente una inquietud malsana por saber si por fin se había autorizado o no el desnudo integral en una escena muy cruda”.

incluye una “Nota del autor” en la que Peter Shaffer se refiere a la producción de 1973 en el National Theatre de Londres, y, como colofón, una sección, “Equus y la prensa” (pp. 143-145), en la que se reproducen algunas de las críticas aparecidas con motivo de su estreno en España.

En la crítica que firmó Martí Ferreras, con motivo del estreno de *Equus* en Barcelona, reza que “podemos comprobar en esta curiosísima pieza” que su autor “sigue trabajando con tenacidad sobre zonas patéticamente vidriosas, a lo que sin duda no es extraña la propia condición del autor, como ser marginado en la misma sociedad en la que vive”³⁴.

Tal y como observa Barbara Aszyk,

el público burgués madrileño no se escandalizó, al contrario; la obra se mantuvo en el escenario durante tres temporadas. José Monleón, crítico teatral de la oposición antifranquista y fundador de la revista *Primer Acto*, lo comenta con entusiasmo: puesta en escena un mes antes de la muerte de Franco, la pieza “marca el comienzo de una nueva etapa” en el teatro, ya que el desnudo, anteriormente prohibido, “hizo del drama de Shaffer [...] uno de los grandes éxitos de taquilla, en Madrid y en cuantas ciudades españolas se presentó” (Monleón, 1978, 77)³⁵.

Equus fue un éxito en España, de igual modo que lo había sido antes en Londres o Nueva York; mas dicho triunfo, y hasta el estreno en sí, quizá no hubieran sido posibles sin la percepción de que Shaffer era ya un autor más, y asiduo, en la escena española: lo que se dice un “marginado”. Su producción se había integrado en nuestro país, fundiéndose con el producido por dramaturgos españoles, con reposiciones y publicaciones.

Como ya se ha apuntado, la documentación hallada en el AGA a propósito de *Equus* se reduce a un expediente de 1983 (237/83) y al libreto relativo a la solicitud de 1974 (324/74). El libreto de *Equus*, presentado a censura y consultado en el AGA, forma parte, junto con la traducción publicada en Aymà y el original en inglés, del corpus paralelo ShafferES_ equus, que cuenta con más de 72500 palabras. Aunque no ha sido posible observar si se indicaron cortes en los informes censores, el corpus ofrece una visión de la forma en la que las traducciones han dado a conocer la obra en español.

34 *Ibidem*, pp. 143-145.

35 Barbara Aszyk, “El teatro español durante la transición política”, *Sociocriticism*, XXXI, 2 (2016), pp. 7-41 (pp. 22-23).

La comparación textual pone de manifiesto diferencias entre las dos traducciones. Por un lado, la publicada en Aymà sigue muy de cerca el original, salvo en algún caso puntual. Además de la gran similitud entre la expresión en inglés y en español, destaca la división del texto en escenas. Por otro lado, la traducción del libreto introduce numerosas modificaciones respecto al texto de Shaffer, principalmente a través de la supresión de réplicas y la combinación de dos o más de ellas en solo una. Además, se utiliza la versión española del nombre de uno de los personajes, “Esther”, y se producen varias omisiones y algunas adiciones de palabras o frases en los diálogos de los personajes. Cabe plantearse si la omisión de alguna de esas voces, como “bottoms” (‘culos’), se debe a un intento de limitar el lenguaje soez con vistas al filtro censor. En los diálogos también se observan traducciones de ciertas palabras que cambian su significado sin razón aparente, como la traducción de “madam” (señora) por “señor”. Asimismo, se prescinde de algunas acotaciones, aunque este nivel de lengua no sufre tantos cambios como el diálogo. En suma, las dos traducciones difieren en gran medida respecto a la forma de realizar el trasvase. No obstante, en ambas asoma una adición de cuatro réplicas que no están presentes en el texto inglés, lo que nos lleva a pensar que es posible que se consultara la traducción previa.

A continuación, recogemos una muestra del corpus ShafferES_equis en la que se da cuenta de las diferencias más recurrentes. El fragmento del texto impreso en Aymà respeta la distribución de las réplicas y sigue a pies juntillas el diálogo original. También asume la división de la obra en escenas. Por su parte, el texto mecanografiado une el contenido de dos réplicas (la primera y quinta) en una y suprime varias réplicas (la segunda, tercera y cuarta). Asimismo, la traducción de la oración “Ask him about taking a girl out, that very night he did it...” (‘Pregúntele si salió con una chica la misma noche en la que hizo eso...’) resulta más libre.

equus_EN.xml - Longitud 1569	equus_ES_Aymá.xml - Longitud: 1569	equus_ES_libreto mecanografiado.xml - Longitud: 1569
674#: FRANK: I can't say any more.	674#: FRANK: No puedo decirle nada más.	674#: FRANK: No Puedo decirte más. Pregúntele. Pregúntele a él sobre si sale con alguna chica... Si salía con alguna aquella noche... [bruscamente]Adiós, doctor [Sale. Dysart se le queda mirando. Frank vuelve a su asiento]
675#: DYSART: I don't quite understand	675#: DYSART: No logro entenderlo.	675#:
676#: FRANK: Everything said in here is confidential, you said.	676#: FRANK: Según usted, todo cuanto aquí se dice es confidencial.	676#:
677#: DYSART: Absolutely.	677#: DYSART: Absolutamente.	677#:
678#: FRANK: Then ask him. Ask him about taking a girl out, that very night he did it... [Abruptly.] Goodbye, Doctor. [He goes. DYSART looks after him. FRANK resumes his seat.]	678#: FRANK: Entonces, pregúnteselo a él. Pregúntale si salió con una chica la noche en que lo hizo... [Súbitamente] Adiós, doctor, [se va] [Dysart mira a Frank mientras éste vuelve a su asiento.]	678#:
679#:	679#: ESCENA XV	679#:
680#: [ALAN gets up and enters the square.]	680#: [ALAN se levanta y entra en el cuadrilátero.]	680#: [ALAN se pone en pie y entra en el cuadrilátero.]

2.3. *Shaffer en España, 1975-1982: Amadeus*

De la obra *Amadeus*³⁶ no hemos localizado el expediente de ordenación que hubo de mediar antes de su estreno en España, en enero de 1982³⁷,

36 Peter Shaffer, *Amadeus*, Harmondsworth, Penguin, 1981. La obra se estrenó en el National Theatre de Londres el 2 de noviembre de 1979.

37 El catálogo general TRACeTi (<http://www.ehu.es/tralima/catrace.php>) recoge el resultado de búsquedas en el AGA que han dado como resultado la localización de expedientes archivados desde 1938 hasta 1985. Tras la promulgación de las leyes sobre libertad de expresión en el teatro, y de la ratificación de la Constitución, el aparato burocrático continuó gestionando las peticiones de “ordenación” y “calificación” hasta mayo de 1985, fecha en la que tuvo lugar la reorganización del Ministerio de Cultura. Así, entre este tipo de expedientes de ordenación, hemos localizado

aunque contamos con la publicación del texto en la editorial MK ediciones³⁸.

La película homónima de Milos Forman se estrenó en España con la misma celeridad con la que se había procedido en el caso de otras adaptaciones cinematográficas de piezas de Shaffer (en Apéndice). En este caso, el propio dramaturgo quiso que la adaptación a la pantalla grande fuera la última de sus posibles reescrituras: en la postdata final a la edición inglesa de la pieza teatral, señala taxativamente que no dejará que *Amadeus* se convierta en una ópera (como *La caza real del sol*) o en un ballet (como *Equus*)³⁹.

Lo que Shaffer no quiso (o pudo) impedir es que se sucedieran las reposiciones de sus obras traducidas. Así, *Amadeus* ha sido un éxito de público continuado en el tiempo, con representaciones que inauguran el siglo XXI en la cartelera teatral española⁴⁰. Del mismo modo se han sucedido reposiciones y nuevas producciones de *El apagón*⁴¹ o *Equus*⁴².

3. CONCLUSIONES

Para el gran público internacional, el nombre de Peter Shaffer está indisolublemente unido al de la película *Amadeus*, dirigida por Milos Forman, y centrada en las figuras de Mozart y Salieri. No son ajenos a este éxito y repercusión mundial el medio cinematográfico y los premios obtenidos, en particular los óscar que otorga la academia de Hollywood. Pero *Amadeus* no es solo el *capolavoro* salido de la pluma del dramaturgo británico,

uno correspondiente a *Equus* (237/83), y es de suponer que se habría archivado el de *Amadeus*.

38 Peter Shaffer, *Amadeus*, Madrid, MK Ediciones y Publicaciones, 1982.

39 Peter Shaffer, *Equus*, Harmondsworth, Penguin, 1984.

40 Anita Viola, *Cartelera teatral en ABC de Madrid (2000-2004)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.

41 Anita Viola, *ibidem*, afirma que, en temporadas como la de 1996-1997, fueron las obras de autores extranjeros las que tuvieron mayor aceptación, entre otras *El apagón* de Shaffer.

42 En la búsqueda realizada en el Centro de Documentación Teatral (30 octubre 2017) se han identificado unos cincuenta documentos referidos a obras de Shaffer representadas en España. <http://teatro.es/estrenos-teatro>.

también implica un eslabón más que marca la presencia de Shaffer en el teatro de nuestro país. Tirando de esa cadena imaginaria, y desde una perspectiva histórica, hemos intentado ir más allá, y más atrás en el tiempo, en un intento por reflejar cómo se ha producido la integración de sus obras en la escena patria.

Así, el estudio de las traducciones, vistas como textos asimilados por el decurso dramático de la piel de toro, desde una atalaya historiográfica, avalada por evidencias documentales y textuales, nos permitió celebrar, en 2016, los cincuenta y siete años de Shaffer en España. Las producciones y reposiciones en los principales escenarios, en el circuito *amateur* y en provincias, los éxitos de taquilla, junto con las ocasiones en que ciertas piezas no salieron a escena, influyeron en la percepción y recepción peninsular de la trayectoria del autor de *Equus*.

Hay un Shaffer español y en español, entretejido en las páginas aún no escritas, o no integradas, en las historias del teatro español. Sus textos traducidos al castellano están vivos, y aún vigentes, no solo en las ediciones disponibles sino en esos textos que viajan por todo el país en versiones nuevas y renovadas, celebrando la vitalidad de un dramaturgo importante, importado y, a la postre, integrado en la escena hispánica.

4. APÉNDICE

CATÁLOGO SHAFERES 1959-1982

AÑO	TÍTULO	CENSURA	PRODUCCIÓN TEATRAL	PUBLICACIÓN	CINE
1959	<i>Ejercicio para cinco dedos</i>	6/59 Guía1	20/2/1959 13/4/1959 (Función Homenaje a Peter Shaffer)	1961 ES Alfíl-Escelicer, Colección Teatro (traductor: Martínez Adell) [1958 EN]	1963 ES [1962 EN]
1966		6/59 Guía2 Guía3	T. Beatriz		
1964	<i>El oído privado</i>	62/64	1/4/1964 T. Club	[1962 EN]	1972 ES
1970	<i>El ojo público</i>	450/70 451/70	Gira por América 1970		Sígueme (Follow me) [1971EN]
1967	<i>El apagón</i>	362/67	1968 T. Eslava	[1965 EN]	
1968			1971 T. Club		
1971			1990		
2011			1997 T, Victoria		
1969	<i>La cacería real del sol</i>	3/69 P	1974 (no-prod.)	[1964 EN]	
1974		3/69 A 1974	[A. Marsillach, dir.]		
1975	<i>Equus</i>	324/74*	15/10/1975 T. de la Comedia	1974 ES [1973 EN] Aymá (traductor: Jordi Arbonès)	1978ES [1977EN]
1983		237/83	1983		
2016			2016 C. Ferroviaria	1994 CAT Edicions 62 (traductor: Jordi Arbonès)	
1982	<i>Amadeus</i>		1982 (27 enero) T. Marquina	1982ES [1980EN] MK (traductora Pilar Salsó)	1985ES [1984EN]
2000				1986 CAT Edicions 62 (trad. Dolors Vilarasau)	

SHAFFERES 1959-1982: EXPEDIENTES DE CENSURA CONSULTADOS EN AGA

EXPED. Nº TÍTULO	CRONOLOGÍA SOLICITUD GUÍA(S)	PETICIONARIO DIRECTOR TRADUCTOR COMPAÑÍA	RESOLUCIÓN	CENSORES COMENTARIOS	TEXTO: MARCAS/ CORTES PP.
6/59 Ejercicio para cinco dedos	Solicitud 9/1/59 "éxito Londres" Guía 1 Guía 2 3/2/66 (M) 12/2/66(B) Guía 3	González Vergel Martínez Adell/González Vergel Compañía Andrés Mejuto Teatro Beatriz G2 Agrupación Orfeo Canigó Cooperativa La popular sansense 7/2/66 (1 día) G3 (SS) 1 día 6/5/66-10/5/66 Agrupación Antígona Club vasco camping (libreto Escelicer, 78782)	Autorizada G1 Teatro Beatriz G2 3/2/1966 Grupo Orfeón (Barcelona) G3 9/5/1966 Grupo Antígona (S. Sebastián)	Valor teatral: J.M.Cano 17/1/59 "vulgar" "turbia" "Familia amorosa y desunida" M. Villares 12/1/59 p.31 II, No para menores "desentona" G. Montes Agudo 28/1/59 Pamela, excesos verbales Sección ratifica autorización y supresiones 2/2/59	G1 "convirtiese a mi hijo en un marica" Acto I pp.15, 62, Acto II pp. 10, 31, 48 G2, Supresiones en pp. 19, 53, 60, 75, 87 (libreto Escelicer, 78782) G3 Supresiones en pp. 19, 53, 60, 75, 87
62/64 El oído privado, El ojo público	Solicitud 18/3/64 Resolución 25/3/64	González Vergel Miguel Rubio Compañía Lina Rosales	Autorizada G1 25/3/64 Teatro Club Madrid	Artola Mostaza Arroitia	G1 supresiones II 11, 50 "Los hombres ne- cesitan ser infieles".
362/67 El Apagón	Solicitud 29/11/67 Resolución 7/12/67	Vicente Balart traductor Compañía Juanjo Menéndez Teatro Eslava	Autorizada G1 7/12/67 Visado ensayo general	Artola Barceló Sunyer	G1 Supresiones I, pp. 35, 57, 57, II, pp. 3, 8, 27 "homosexualidad" ("ejército")
324/74 Equus	1974	Libreto (AGA 85564, 85556)			
237/83 Equus	1983	24/5/83 "La Troya", Villarrobledo	Calificación Mayores de 16 Por mayoría Ordenación, R.D. 262/78		
3/69 La caza real del sol	Solicitud 14/1/69	Vicente Balart	Prohibida Pleno Junta de Censura	3 censores Cea (P) Bautista de la Torre (P) Muelas (A)	
	Solicitud 2/5/1974 Guía 1 14/5/1974	Manuel Collado V. Balart Director: A. Marsillach Teatro Beatriz	Autorizada G1 Mayores de 18 Sin cortes	2 lecturas más Barceló (M18) Mampaso (P) Pleno	

MATERIAL GRÁFICO:

EXPEDIENTES DE CENSURA CONSULTADOS EN AGA Y PRENSA

20 DE FEBRERO DE 1959. EDICION DE LA MAÑANA. PAG. 54

INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS

EN EL INFANTA BEATRIZ SE ESTRENO "EJERCICIO PARA CINCO
DEDOS". DE SHAFFER.

Cartelera madrileña de espectáculos para hoy

Anoche se estrenó en el Infanta Beatriz "Ejercicio para cinco dedos", de Peter Shaffer, en versión de Martínez Adell, que,



Ejercicio para cinco dedos: ABC, 20/2/1959

EN HONOR DE PETER SHAFFER

El próximo domingo, día 12, se celebrará en el Infanta Beatriz un homenaje en honor del autor de "Ejercicio para cinco dedos", Peter Shaffer. La representación extraordinaria de dicha obra estará patrocinada por el Instituto Británico. Don Nicolás González Ruiz, en nombre de la Asociación de la Crítica, y D. Antonio Buero Vallejo, por los autores españoles, ofrecerán el agasajo a Shaffer, que asistirá personalmente a la función.

Homenaje a Peter Shaffer: *ABC, 9/4/1959*

ACTOS.-

Acto, 11.-

JULIAN: ... "sexualmente" infiel ser testigo "de una copulación"

JULIAN: ... deseo "de copulación" ... ninguna prueba "que" su sujeción "haya ocurrido fuera de su casa matrimonial"

Acto, 50.-

BERNARD.- Claro que no "Los hombres, necesitan cambiar de vez en cuando, ser infieles a sus esposas. No de consistencia en un hogar"

Expediente 62/64 *El oído privado, El ojo público: cortes propuestos*

TEATRO CLUB: "EL OÍDO PRIVADO" Y "EL OJO PÚBLICO"

Autor: Peter Shaffer. Versión española: Miguel Rubio. Director: Alberto González Vergel. Intérpretes: Lina Rosales, Andrés Mejuto, Pastor Serrador, Dionisio Salamanca y Francisco Valladares.

son dos ensayos. O dos cuentos dramáticamente desarrollados. O dos ejercicios del autor para hacer dedos. O dos "divertimientos". En cualquiera de estos marcos podemos encerrar "El oído privado" y "El ojo público", las dos obritas de Peter Shaffer que en momentos parecen ensayos, en otros, cuentos, o divertimientos, o trabajos de laboratorio. No sé el tiempo que

Estreno *El oído privado, El ojo público*: ABC, 31/3/1964

<u>DORSO QUE SE CITA</u>	
Clasificación.-	AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS
Radiable.-	NO
Comes.-	<u>CORTE PRIMERO</u>
<u>Pág. 35:</u> "¿Usted me entiende lo que quiero decir?"
<u>Pág. 36:</u> "Aprovechate ahora"
<u>Pág. 37:</u> (HAROLD le coge una mano, BRIN se suelta con un breve momentazo y se ríe nerviosamente)
<u>Pág. 49</u> "Pero ahora comprendo que he sido uno de tantos"
<u>Pág. 50</u> "Michelangelo alimentaba pasiones de naturaleza muy distinta"
<u>Pág. 51</u>	CAROL.- "¿Esta seguro, señor Gerringe?. No lo sabía."
<u>ACTO SEGUNDO</u>	
<u>Pág. 3.-</u>	HAROLD.- ... "¿Ahora? ¿Te parece el momento adecuado?"
<u>Página 8:</u>	CLEA.- "na toma de contacto nos relajará a los dos"
<u>Pág. 27:</u> "Yo no sé que le pasa a esta niña, que todas las veces que sale con un muchacho regresa a casa con dolor de tripa"...
<u>AL VISAR EL ENSAYO GENERAL</u> , se cuidará especialmente la realización de las escenas de la pág. 56 del acto primero, y 1 y 15 del acto segundo, y se evitará asimismo que en la interpretación y realización de la obra se produzcan situaciones o insinuaciones equívocas de carácter homosexual.	
Adaptaciones.-	

Expediente 362/67 *El apagón*: cortes propuestos

INFORME DE LA SECCION DE LICENCIAS E INSPECCION

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 16 del mes de enero según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de Peter Shaffer versión española de Vicente Balart, titulada "EL APAGÓN"

aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias:

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 16 años
SUPRESIONES: Considerando el escrito del Sr. Delegado Provincial de Madrid la Junta acuerda el siguiente corte en la pag. 43 del Acto 2º
RADIABLE: No "Vd. María con carrera en el Ejército"
A RESERVA DEL VISADO DE ENSAYO GENERAL: si

Madrid, 17 de enero de 1968

Expediente 362/67 *El apagón*: corte propuesto, tras visado de ensayo general

OBRA TITULADA: "LA CASA REAL DEL SOL"

AUTOR: PETER SHAFFER

TRADUCTOR: Vicente Balart

VOCALES QUE AUTORIZAN ESTA OBRA PARA MAYORES DE 16 AÑOS SIN CORTES:

SR. BARCELÓ, SR. DIEZ CRISTO, SR. MULLAS

VOCALES QUE AUTORIZAN ESTA OBRA PARA MAYORES DE 16 AÑOS CON CORTES:

SR. ARAGONÉS, SRTA. NOVALES, SRTA. SUNDYER, SR. PARDO

VOCAL QUE AUTORIZA PARA CAMARA SIN SUPRESIONES

RVD. P. ARYOLA

TOTAL DE VOCALES QUE LA AUTORIZAN: 8

VOCALES QUE PROHIBEN ESTA OBRA:

RVD. P. CEA, SR. B. DE LA TORRE, SR. ELORRIAGA, SR. MAUPASO, SR. MARTINEZ RUIZ,

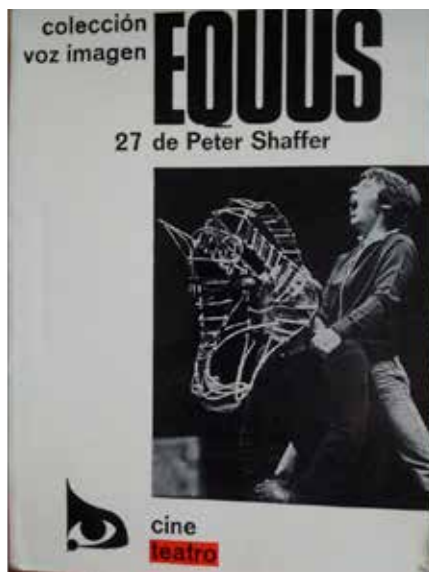
SR. TEJEDOR, SR. SONIA, SR. VAZQUEZ BODERO, SR. SUEVOS, SR. FRAGA, SR. ORTIZ

TOTAL DE VOCALES QUE LA PROHIBEN: 13

Expediente 3/69 *La casa real del sol*: resolución final, pleno de la junta



Estreno *Equus*: Francisco Álvaro 1975



Publicación *Equus*: Aymà 1979

CORPUS SHAFFERES

SHAFFERES_EJERCICIO: FRAGMENTOS TEXTUALES TACHADOS EN EL EXPEDIENTE DE CENSURA

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: Where does she live?	WALTER: ¿Dónde vive?	WALTER: ¿Dónde vive?
PAMELA: Over the stables in Craven Lane. You'll just fall when you see her.	PAMELA: Junto a las caballerizas. En cuanto la conozca, enloquecerá usted.	PAMELA: Junto a las caballerizas. En cuanto la conozca, enloquecerá usted.
WALTER: How? In love? [<i>He puts on his spectacles</i>]	WALTER: ¿De qué? ¿De amor?	WALTER: [<i>Sonríe</i>] ¿De qué? ¿De amor?
PAMELA: Of course. Mummy says she's common, but that's just because she wears shocking pink socks and says, "Drop dead" all the time. I know her mother drinks and has lovers and things. But her husband's dead so you really can't blame her, can you? Just like Clive says: there-but-for-the-grace-of-God department.	PAMELA: Naturalmente. Mamá dice que es una ordinaria, porque lleva unas medias rosa de lo más llamativo y dice O.K. a cada momento. Me he enterado de que su madre bebe y tiene amantes y demás. Pero como es viuda no se le puede censurar, ¿verdad? [TACH]	PAMELA: Naturalmente. Mamá dice que es una ordinaria, porque lleva unas medias rosas de lo más llamativo y dice O.K. a cada momento. Me he enterado de que su madre bebe y tiene amantes y demás. Pero como es viuda no se le puede censurar, ¿verdad?
WALTER: And she knows all about America because she says, "Drop dead"?	WALTER: ¿Y por qué sabe tantas cosas sobre América? ¿Nada más que porque dice O.K.?	WALTER: ¿Y por qué sabe tantas cosas sobre América? ¿Nada más que porque dice O.K.?

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
STANLEY: <i>[seizing Clive; relentlessly]</i> Tell me what happened with Walter?	STANLEY: <i>[Implacable]</i> ¿Qué ha pasado con Walter? ¿Contéstame!	STANLEY: <i>[Implacable]</i> ¿Qué ha pasado con Walter? ¿Contéstame!
<i>[They struggle together, then Clive disengages himself, pushes Stanley to L and rushes to the hall door. Stanley tosses the spectacles on to the seat of the armchair. Clive pauses at the door, then suddenly closes it and moves down L of the sofa]</i>	<i>[Clive corre hacia la puerta. Entonces súbitamente cambia de pensamiento, la cierra, se vuelve y se enfrenta con su padre]</i>	<i>[Clive corre hacia la puerta. Entonces, súbitamente cambia de pensamiento, la cierra, se vuelve y se enfrenta con su padre]</i>
CLIVE: <i>[after a pause]</i> It was mother.	CLIVE: <i>[Lentamente]</i> Estaba con mamá.	CLIVE: <i>[Lentamente]</i> Estaba con mamá.
STANLEY: <i>[moving up R of the armchair]</i> What?	STANLEY: ¿Qué?	STANLEY: ¿Qué?
CLIVE: There on the sofa. I saw them. I came in and there they were. <i>[He turns to face Stanley and stands close by the sofa]</i> The light was turned down. They were kissing. <i>Kissing.</i> She was half undressed. And he was kissing her, on the mouth. On the breasts. <i>Kissing...</i> <i>[Stanley raises his arm as though to hit Clive who sinks on to the sofa, facing Stanley]</i> <i>[Hard]</i> And before that, I think the light had been turned off. <i>[Stanley stares at Clive, stunned]</i> <i>[He looks up at Stanley]</i> Department of Just Deserts?	CLIVE: ¡Ahí, en el sofá! Les vi. Entré de repente y los sorprendí. Las luces estaban apagadas. Y se estaban besando. ¡Besándose! Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando. <i>[TACH]</i> Besando en la boca. ¡Besándola! <i>[Stanley le da un bofetón. Clive cae sobre el sofá llorando, mientras repite]</i> ¡Besándola! ¡Besándola! ¡Besándola! <i>[Stanley se le queda mirando, atónito. Las gafas se le caen de la mano, sobre el sillón]</i>	CLIVE: ¡Ahí, en el sofá! Los vi. Entré de repente y los sorprendí. Las luces estaban apagadas. Y se estaban besando. ¡Besándose! Ella estaba medio desnuda y él la estaba besando. Besando en la boca. ¡Besándola! <i>[Stanley le da un bofetón. Clive cae sobre el sofá llorando, mientras repite]</i> ¡Besándola!... ¡Besándola! ¡Besándola! <i>[Stanley se le queda mirando, atónito. Las gafas se le caen de la mano, sobre el sillón]</i>
<i>[CURTAIN]</i>	<i>[TELÓN]</i>	<i>[TELÓN]</i>

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
CLIVE: [<i>bowing in Oriental fashion to Pamela</i>] Good morning.	CLIVE: [<i>Bostezando</i>] Buenos días.	CLIVE: Buenos días.
		WALTER: Buenos días.
PAMELA: [<i>bowing in the act at once</i>] Salaams. A thousand welcomes, O handsome slave boy, mine eyes rejoice in the sight of you. [<i>She moves to Clive, seizes him and swings him round</i>] Dance for me, my little pomegranate. Madden me with desire.	PAMELA: [<i>Le hace una reverencia oriental</i>] ¡Alá te guarde! ¡Oh, bellissimo esclavo, mis ojos se complacen en tu vista! ¡Danza para mí, esclavo mío! ¡Hazme arder en deseo! [TACH]	PAMELA: [<i>Le hace una reverencia oriental</i>] ¡Alá te guarde! ¡Oh, bellissimo esclavo, mis ojos se complacen en tu vista! ¡Danza para mí, esclavo mío! ¡Hazme arder en deseo!
CLIVE: Drop dead! [<i>He goes down the schoolroom stairs, sees Walter, pauses and stares at him for a moment</i>] Good morning.	CLIVE: ¡Anda y muérete! [<i>A Walter</i>] Buenos días.	CLIVE: ¡Anda y muérete!

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: [<i>putting on his spectacles</i>] She is worried about Clive.	WALTER: Está preocupada por Clive.	WALTER: Está preocupada por Clive.
PAMELA: [<i>leaning over the back of her chair</i>] Phooey! Anyone would think he was still a baby, the way she goes on. [<i>She straightens up. Wickedly</i>] I hope he stays out all night. Wouldn't it be wonderful if he was giving babies to all the schoolgirls in Ipswich? [<i>In an affected voice</i>] Well, I'd better go and have a bath, dear boy. [<i>Pamela exits to her bedroom. Louise enters by the front door, goes into the living-room, switches on the lights R, crosses and exits by the french windows, leaving the windows open. Pamela enters from her bedroom carrying her dressing-gown, nightdress and slippers</i>] Oh, Lord, Sunday night. Breakfast at half past seven for that rotten train. [<i>She goes down the schoolroom stairs</i>] I think Mondays stink. [<i>She runs back up the stairs to the schoolroom</i>] Is there any religion with its Day of Rest on Mondays?	PAMELA: ¡Bah! Cualquiera diría que es todavía un niño, por la forma en que lo trata. [<i>Con perversidad cómica</i>] Espero que no aparezca hasta mañana. ¡Qué estupendo sería que les hiciera un niño a todas las chicas de Ipswich! [TACH] [<i>Entra en su cuarto desde donde habla. Voz afectada</i>] Bueno, lo más prudente es que me vaya al baño. ¡Dios mío, noche de domingo! Mañana desayuno a las siete y media para coger el maldito tren. Yo creo que el lunes es el día más horroroso... [<i>Vuelve envuelta en el albornoz</i>] ¡Hay alguna religión que tenga el lunes por día de descanso?	PAMELA: ¡Bah! Cualquiera diría que es todavía un niño, por la forma en que lo trata. [<i>Con perversidad cómica</i>] Espero que no aparezca hasta mañana. ¡Qué estupendo sería que les hiciese un niño a todas las chicas de Ipswich! [<i>Entra en su cuarto desde donde habla. Voz afectada</i>] Bueno, lo más prudente es que vaya al baño. ¡Dios mío, noche de domingo! Mañana desayuno a las siete y media para coger el maldito tren. Yo creo que el lunes es el día más horroroso... [<i>Vuelve envuelta en el albornoz</i>] ¿Hay alguna religión que tenga el lunes por día de descanso?
WALTER: Yes, the religion of Lazy Girls.	WALTER: Sí. La religión de los vagos.	WALTER: Sí. La religión de los vagos.

Original inglés	Traducción mecanografiada	Traducción publicada en Escelicer
WALTER: You forget—you asked me for my opinion.	WALTER: Se olvida de que fue usted el que preguntó mi opinión.	WALTER: Se olvida de que fue usted el que preguntó mi opinión.
STANLEY: Oh, yes. And what else did I ask you to do? [<i>He moves to L of Walter</i>] Turn my son into a cissy?	STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica? [TACH]	STANLEY: ¿Y qué más? ¿Le pedí también que convirtiese a mi hijo en un marica?
		[Pausa]
WALTER: [<i>retreating below the armchair</i>] Your son is a fine, intelligent boy.	WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente.	WALTER: Su hijo es un muchacho bueno e inteligente.

SHAFFERES_CAZA: POSIBLES VESTIGIOS DE AUTOCENSURA

Original inglés	Traducción mecanografiada
[<i>Darkness. OLD MARTIN, grizzled, in his middle fifties, appears. He wears the black costume of a Spanish hidalgo in the mid sixteenth century.</i>]	[<i>Aparece el viejo Martin.</i>]
<p>OLD MARTIN: Save you all. My name is Martin. I'm a soldier of Spain and that's it. Most of my life I've spent fighting for land, treasure and the cross. I'm worth millions. Soon I'll be dead and they'll bury me out here in Peru, the land I helped ruin as a boy. This story is about ruin. Ruin and gold. More gold than any of you will ever see even if you work in a counting house. I'm going to tell you how one hundred and sixty-seven men conquered an empire of twentyfour million. And then things that no one has ever told: things to make you groan and cry out I'm lying. And perhaps I am. The air of Peru is cold and sour like in a vault, and wits turn easier here even than in Europe. But grant me this: I saw him closer than anyone, and had cause only to love him. He was my altar, my bright image of salvation. Francisco Pizarro! Time was when I'd have died for him, or for any worship. [<i>YOUNG MARTIN enters duelling an invisible opponent with a stick. He is OLD MARTIN as an impetuous boy of fifteen.</i>] If you could only imagine what it was like for me at the beginning, to be allowed to serve him. But boys don't dream like that any more - service! Conquest! Riding down Indians in the name of Spain. The inside of my head was one vast plain for feats of daring. I used to lie up in the hayloft for hours reading my Bible - Don Cristobal on the rules of chivalry. And then he came and made them real. And the only wish of my life is that I had never seen him.</p>	<p>VIEJO MARTÍN: Dios guarde a todos. Mi nombre es Martín y soy un soldado de España. Me pasé la mayor parte de mi vida luchando por la cruz y por el rey, en la conquista de nuevas tierras. Poseo grande hacienda, millones. Pronto moriré y me enterrarán aquí, en el Perú, esa tierra que pisé por vez primera hace luengos años siendo un mozalbeta. Esta es una historia tremenda, la historia increíble de cómo ciento sesenta y siete hombres conquistaron un imperio formado por diez millones. Voy a relataros hechos que jamás conté antes de ahora y que quizá os arrancarán suspiros y os harán gritar que miento. Y ello tal vez sea cierto. El aire del Perú es seco y cortante como una hoja de acero toledano, es posible que trastorne la mente humana. Pero una cosa afirmo. Yo estuve más cerca del capitán que ninguna otra persona pudiera haberlo estado. Y no solo en cuerpo, sino en alma. Tan bien le cuadraba ser el primero que no era menester en empresa en que tomara parte repetir jamás su nombre: el Capitán era en el Gallo como en Panamá. Os estoy hablando de...</p>

“Peru, the land I helped ruin as a boy” (‘Perú, el país que ayudé a destruir cuando era joven’) se traduce como “Perú, esa tierra que pisé por primera vez hace luengos años siendo un mozalbete”.

Original inglés	Traducción mecanografiada
ATAHUALLPA: They will never move from there. At birth of a son one more tupu will be given. At birth of a daughter, half a tupu. At fifty all people will leave work for ever, and be fed in honour till they die.	ATAHUALPA: Nunca se moverán de allí. Al nacimiento de un hijo, se les dará un nuevo tupu. Si nace una hembra, medio tupu. A los cincuenta años, todos dejarán de trabajar para siempre y serán honrados hasta que mueran.
DE SOTO: I have settled several lands. This is the first I've entered which shames our Spain.	PIZARRO: Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación...
ESTETE: Shames?	
PIZARRO: Oh, it's not difficult to shame Spain. Here shames every country which teaches we are born greedy for possessions. Clearly we're made greedy when we're assured it's natural. But there's a picture for a Spanish eye! There's nothing to cover, so covetousness dies at birth.	

“I have settled several lands. This is the first I've entered which shames our Spain” (‘He visitado muchos países y este es el primero que deja en evidencia a España’) se traduce como “Por mi vida que he pisado muchos países y éste es el primero en que hallo un entendimiento cabal de lo que debe ser el gobierno de una nación”. Se suprimen las dos siguientes réplicas.

Original inglés	Traducción mecanografiada
VALVERDE: My son, listen to me. No promise to a pagan need bind a Christian. Simply think what's at stake: the lives of a hundred and seventy of the faithful. Are you going to sacrifice them for one savage?	FRAY VALVERDE: Escuchadme, hijo mío. Ninguna promesa hecha a un pagano puede retener a un cristiano. Pensad únicamente en el riesgo que corren las vidas de ciento setenta fieles. ¿Vais a sacrificarles a todos por un salvaje perverso y malo? Porque ese hombre lleva el demonio dentro de sí. Su pueblo besa sus manos como la fuente de la vida.
PIZARRO: You know lives have no weight, Father. Ten can't be added up to outbalance one.	
VALVERDE: Ten good can against one evil. And this man is evil. His people kiss his hands as the source of life.	
PIZARRO: As we do yours. All your days you play at being God. You only hate my Inca because he does it better.	PIZARRO: Igual que nosotros besamos las vuestras. Son dos religiones enfrentadas. Si Cristo estuviese aquí ahora ¿creéis que mataría a mi Inca? Vos, Fray Marcos, que tenéis respuesta para todo, decidme: ¿Lo mato?
VALVERDE: <i>What?</i>	

<p>PIZARRO: Dungballs to all churches that are or ever could be! How I hate you. 'Kill who I bid you kill and I will pardon it!' You with your milky fingers forcing in the blade! How dare you priests bless any man who goes slicing into battle? But no: you slice with him! 'Rip!' you scream, 'tear! blind! in the name of Christ!' ... Tell me, soft Father, if Christ was here now, do you think he would kill my Inca? <i>[Pause.]</i> Well, Brother de Nizza, you're the lord of answers: let's hear you. Do I kill him?</p>	
<p>DE NIZZA: Don't try and trap me. I know as well as you how terrible it is to kill. But worse is to spare evil. When I came here first I thought I had found Paradise. Now I know it is Hell. A country which castrates its people. What are your Inca's subjects? A population of eunuchs, living entirely without choice.</p>	<p>FRAY MARCOS: No tratéis de atraparme. Yo sé bien cuan terrible es matar. Pero peor es abstenerse en ocasiones. Porque ¿qué son los súbditos de vuestro Inca? Una población de eunucos, que viven sin posibilidad de escoger.</p>
<p>PIZARRO: And what are your Christians? Unhappy hating men. Look: I'm a peasant, I want value for money. If I go marketing for gods, who do I buy? The God of Europe with all its death and bleeding, or Atahualpa of Peru? His spirit keeps an empire sweet and still as com in the field.</p>	<p>PIZARRO: ¿Y qué son los cristianos? Hombres infelices y hambrientos. España está habitada por masas de vagabundos, de gente que padece hambre, en tanto que una exigua minoría disfrutan y se reparten las restas del país. ¿Es justo esto? Decídmelo, ¿es justo que suceda tal cosa? Estos hombres del Sol no son estúpidos. Saben que venimos a venderles hambre únicamente. Ellos viven aquí como una parte de la naturaleza. Las sabias leyes del Inca mantienen un imperio pacífico, floreciente y los campos con trigo abundante.</p>

Se elimina “All your days you play at being God. You only hate my Inca because he does it better” (“Todos los días juegas a ser Dios. Odias al Inca solo porque él lo hace mejor”), “Dungballs to all churches that are or ever could be! How I hate you. «Kill who I bid you kill and I will pardon it!»». You with your milky fingers forcing in the blade! How dare you priests bless any man who goes slicing into battle? But no: you slice with him! «Rip!» you scream, «tear! blind! in the name of Christ!’...» (“¡Que les den a todas las iglesias que hay y que pueda haber! ¡Cómo os odio! “¡Mata a quien te ordeno que mates y te perdonaré!” ¡Vosotros con vuestros dedos blanquecinos empuñáis la espada! ¿Cómo os atrevéis los curas a bendecir a un hombre que mata en batallas? ¡Pero no, matáis con él! Gritáis: “¡Desgarra! ¡Rompe! ¡Ciega! ¡En nombre de Cristo!...””) y “If I go marketing for gods, who do I buy?” (“Si voy a comprar un dios, ¿con cuál me quedo?”).

Original inglés	Traducción mecanografiada
ESTETE: You madman: see here, you put him underground by sunset or I'll take the knife to him myself.	ESTETE: Poned un término a vuestro desvarío, capitán Pizarro. Que este hombre esté bajo tierra al anochecer o yo mismo acabaré con él.
PIZARRO: ATAHUALLPA! <i>[Atahuallpa enters with Young Martín.]</i> They ache for your death. They want to write psalms to their god in your blood. But they'll all die before you - that I promise. <i>[He binds Atahuallpa's arm to his own with a long cord of rope last used to tie some gold.]</i> There. No, no, some here. Now no one will kill you unless they kill me first.	PIZARRO: ¡ATAHUALPA! <i>[Entra Atahuallpa con el joven Martín.]</i> Mi gente exige tu cabeza. Pero como me llamo Pizarro que nadie ha de tocarte mientras me quede un soplo de vida. <i>[Ata un brazo del inca al suyo con un largo cabo de sogá.]</i> Un solo cuerpo, una sola atadura. Así, para matarte, tendrán que matarme a mi primero.

Se elimina “They want to write psalms to their god in your blood” (‘Quieren escribir salmos a su dios con tu sangre’).

Original inglés	Traducción mecanografiada
PIZARRO: Cheat! You've cheated me! Cheat... <i>[For a moment his old body is racked with sobs; then, surprised, he feels tears on his cheek. He examines them. The sunlight brightens on his head.]</i> What's this? What is it? In all your life you never made one of these, I know, and I not till this minute. Look. <i>[He kneels to show the dead Inca.]</i> Ah, no. You have no eyes for me now, Atahuallpa: they are dusty balls of amber I can tap on. You have no peace for me, Atahuallpa: the birds still scream in your forest. You have no joy for me, Atahuallpa, my boy: the only joy is in death. I lived between two hates: I die between two darks: blind eyes and a blind sky. And yet you saw once. The sky sees nothing, but you saw. Is there comfort there? The sky knows no feelings, but we know them, that's sure. Martín's hope, and De Soto's honour, and your trust - your trust which hunted me: we alone make these. That's some marvel, yes, some marvel. To sit in a great cold silence, and sing out sweet with just our own warm breath: that's some marvel, surely. To make water in a sand world: surely, surely... God's just a name on your nail; and naming begins cries and cruelties. But to live without hope of after, and make whatever God there is, oh, that's some immortal business surely!... I'm tired. Where are you? You're so cold. I'd warm you if I could. But there's no warming now, not ever now. I'm colding too. There's a snow of death falling all round us. You can almost see it. It's over, lad, I'm coming after you. There's nothing but peace to come. We'll be put into the same earth, father and son in our own land. And that sun will roam uncaught over his empty pasture.	PIZARRO: ¡Me has engañado! ¡Me has engañado! ¡Atahuallpa! <i>[Una sacudida de dolor recorre el cuerpo del anciano capitán. Se sorprende al notar sus mejillas húmedas de llanto.]</i> ¿Qué es esto? Nunca me había sucedido una cosa igual... Fíjate, estoy derramando lágrimas por ti. Mis primeras lágrimas... <i>[Se arrodilla para mostrárselas al Inca muerto.]</i> Pero tú ya no tienes ojos con que mirarme, Atahuallpa. Tus ojos son como lejanas y oscuras bolas de ámbar... Los pájaros siguen gritando en tus bosques, pero tu alegría se ha ido. Atahuallpa, compañero, mi chiquillo. Vivía compartido por odios y tú me dejas peor que viví, sumido entre dos oscuridades... Dios no es más que un nombre escrito en la uña de tu dedo... ¿Qué hay más allá? ¿Atahuallpa? Tú que ya has llegado, dímelo... Cuan frío estás... te calentaría con mi aliento si pudiera... ¡Ah, que cansancio!... Voy a seguir muchacho. Nos cubrirá la misma tierra, como padre e hijo en nuestro propio país. Y el sol, mientras vagará eternamente sobre sus pastos vacíos... <i>[Pizarro canta muy quedo.]</i> “No debes robar la cosecha de maíz pequeño pinzón. La trampa está presta para atrapararte rápido pequeño pinzón”...

<i>[Enter Old Martin.]</i>	
OLD MARTIN: So fell Peru. We gave her greed, hunger and the cross: three gifts for the civilized life. The family groups that sang on the terraces are gone. In their place slaves shuffle underground and they don't sing there. Peru is a silent country, frozen in avarice. So fell Spain, gorged with gold; distended; now dying.	
PIZARRO: <i>[singing]</i> 'Where is her heart, O little finch?'	

Se elimina la réplica del viejo Martín que comienza tal que así: “So fell Peru. We gave her greed, hunger and the cross: three gifts for the civilized life” (‘Y así cayó Perú. Le llevamos la avaricia, el hambre y la cruz: tres regalos para la vida civilizada’).

SHAFFERES_EQUUS: DIFERENCIAS ENTRE LAS TRADUCCIONES

Original inglés	Traducción publicada en Aymà	Traducción mecanografiada
DYSART: Apparently, during the whole time he worked for you, he never actually rode.	DYSART: Al parecer, durante todo el tiempo que trabajó para usted, nunca montó a caballo.	DYSART: ¿Y no le pareció raro que solo pensara en limpiar y no en montar a caballo?
DALTON: That's true.	DALTON: Eso es cierto.	
DYSART: Wasn't that peculiar?	DYSART: ¿No era un poco raro?	
DALTON: Very... If he didn't.	DALTON: Mucho... Si es que nunca lo hizo.	
DYSART: What do you mean? <i>[DALTON rises.]</i>	DYSART: ¿Qué quiere usted decir? <i>[Dalton se levanta.]</i>	
DALTON: Because on and off, that whole year, I had the feeling the horses were being taken out at night.	DALTON: Porque, de vez en cuando, en el curso de ese año, tuve la sensación de que alguien sacaba los caballos de noche.	DALTON: La verdad es que varias veces tuve la impresión de que alguien sacaba a los caballos por la noche. Había mañanas que me encontraba a alguno bañado en sudor y con el pesebre muy poco sucio. Pero no le di importancia. Es ahora cuando caigo en la cuenta de que pudo montar a escondidas desde la primera noche. Perdóname doctor este asunto me tiene tan trastornado, que soy capaz de imaginar cualquier cosa. Si no necesita nada más de mí, me marchó.

DYSART: At night?	DYSART: ¿De noche?	
DALTON: There were just odd things I noticed. I mean too often one or other of them would be sweaty first thing in the morning, when it wasn't sick. Very sweaty, too. And its stall wouldn't be near as mucky as it should be if it had been in all night. I never paid it much mind at the time. It was only when I realized I'd been hiring a loony, I came to wonder if he hadn't been riding all the time, behind our backs.	DALTON: Noté algunas cosas curiosas. Me refiero a que muy a menudo encontraba algún animal que, a primera hora de la mañana, estaba bañado en sudor, a pesar de que no estaba enfermo. Completamente cubierto de sudor. Y su establo no estaba tan sucio como debería haber estado si hubiese pasado en él toda la noche. En aquellos momentos nunca le presté mayor atención. Sólo cuando me di cuenta de que había contratado a un chiflado, se me ocurrió preguntarme si no había estado montando los caballos cuando nosotros no le veíamos.	
DYSART: But wouldn't you have noticed if things had been disturbed?	DYSART: Pero si los arrees no estaban en su lugar, ¿no lo habría notado?	
DALTON: Nothing ever was. Still, he's a neat worker. That wouldn't prove anything.	DALTON: Nunca se dio el caso. Además, es muy ordenado. Eso nada hubiese probado.	
DYSART: Aren't the stables locked at night?	DYSART: ¿No cierran con llave las caballerizas por la noche?	
DALTON: Yes.	DALTON: Sí.	
DYSART: And someone sleeps on the premises?	DYSART: ¿Y no duerme nadie en las dependencias?	
DALTON: Me and my son.	DALTON: Yo y mi hijo.	
DYSART: Two people?	DYSART: ¿Dos personas?	
DALTON: I'm sorry, Doctor. It's obviously just my fancy. I tell you, this thing has shaken me so bad, I'm liable to believe anything. If there's nothing else, I'll be going.	DALTON: No haga caso, doctor. Es evidente que se trata de una fantasía mía. Todo eso me ha trastornado de tal manera, que soy capaz de creer cualquier cosa. Si no tiene que preguntarme nada más, me retiro.	
DYSART: Look: even if you were right, why should anyone do that? Why would any boy prefer to ride by himself at night, when he could go off with others during the day?	DYSART: Escuche: suponiendo que estuviera usted en lo cierto, ¿por qué tenía que hacer una cosa semejante? ¿Por qué un muchacho habría de preferir montar a caballo de noche, solo, pudiendo salir con todos los demás durante el día?	DYSART: Aunque así fuera, ¿por qué iba a hacer semejante cosa? ¿Qué chico preferiría montar solo y por la noche, pudiendo hacerlo tranquilamente durante el día?

Miscelánea

Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco

HUMBERTO HUERGO CARDOSO
Carleton College

Título: Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco.

Title: Góngora and the Blur Aesthetic. Once again the Sonnet to El Greco.

Resumen: Maridaje de la filología y la filosofía del arte, este trabajo tiene por objeto el estudio de la estética del borrón en la poesía de Góngora y la pintura del Greco, tomando como punto de partida el conocido soneto "Inscripción para el sepulcro de Domenico Greco". El trabajo está dividido en cinco partes: 1) el repaso crítico de la bibliografía dedicada al soneto, haciendo hincapié en la malinterpretación sistemática del concepto de "suavidad" o *morbidezza* en el sintagma "pincel süave"; 2) el estudio detallado de la formación del concepto de "borrón" en la teoría artística de Italia y España en los siglos XVI y XVII; 3) el estudio de la estética del borrón en el soneto al Greco de Góngora; 4) y la comparación entre el sueño de Morfeo y la pintura de borrones. 5) La última sección del trabajo rompe una lanza a favor de la estética del borrón y recomienda no leer a Góngora por encima de su balbuceo. Desde el punto de vista metodológico, el trabajo quisiera salvar la brecha insalvable que parece separar la filología tradicional y la filosofía del arte.

Abstract: Combining philology and philosophy, this article analyses the aesthetics of formlessness in Góngora and El Greco taking as point of departure the well-known sonnet "An Inscription for the Tombstone of Domenikos Greco". The paper is divided into five parts: 1) a critical review of the scholarship around the sonnet underlining the systematic misunderstanding of the specialized artistic term "softness" or *morbidezza* in the phrase "soft brush"; 2) a step-by-step explanation of the development of the concept of formlessness in sixteenth- and seventeenth-century Italian and Spanish artistic theory; 3) an analysis of formlessness in Góngora's sonnet; 4) and a comparison between Morpheus dream and the *pittura di macchie*. 5) The fifth and last section makes a plea on behalf of the aesthetics of formlessness and invites the reader not to interpret Góngora over and beyond his quasi-mystical babbling. From a methodological point of view, the paper would like to bridge the seemingly unbridgeable gap between traditional philology and aesthetics.

Palabras clave: Borrón, negatividad, hipérbaton, pintura, sueño.

Key words: Blur, Negativity, Hyperbaton, Painting, Dream.

Fecha de recepción: 4/8/2017.

Date of Receipt: 4/8/2017.

Fecha de aceptación: 5/9/2017.

Date of Approval: 5/9/2017.

Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco

Esta en forma elegante, oh peregrino,
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más süave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave:
venéralo, y prosigue tu camino.

Yace el Griego. Heredó Naturaleza
arte, y el Arte estudio. Iris colores,
Febo luces, si no sombras Morfeo.

Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba, y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo¹.

1. TÓPICOS INÚTILES

De entre las muchas cosas que sorprenden del soneto *Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco*, me gustaría centrarme en un solo verso:

El pincel niega al mundo más süave.

¿Qué significa exactamente el sintagma “pincel *süave*”? La mayoría de los comentaristas del poema ni siquiera se plantean la pregunta. “Süave” ha de querer decir simplemente ‘blando’, ‘dulce’, ‘delicado’, y con ello está dicho todo.

1 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, I, p. 425, soneto 269. En lo sucesivo cito el número o el título del texto, seguido del verso, de la siguiente manera: 247, v. 8; *Sol.* 1, v. 235; *Firmezas*, vv. 68-70, etc.

1. El primer comentarista, el minucioso Salcedo Coronel, toca prácticamente todas las voces importantes del texto —“tablas” (por ‘leño’), “lienzo” (por ‘lino’), “arte”, “naturaleza”, “estudio”, “Iris”, “Febo”, “Morfeo”, “mármol” (por ‘urna’), “bálsamo” (por ‘sabeo’)—, excepto “suavidad”, que parece confundir con “primor”:

Escribió don Luis este soneto al sepulcro de Dominico Greco, que fue uno de los famosos pintores que ha tenido Europa y de cuya mano gozamos en tablas y lienzos excelentísimos originales. Pondera nuestro poeta con hipérbolos el primor con que se adelantó en este arte, diciendo que de él le heredó por su muerte la naturaleza para sacar más perfectas sus obras; y el arte heredó estudio para perfeccionarse; y sus colores el Iris para mayor adorno suyo; las luces Febo para resplandecer más; y Morfeo sombras con que manifestar sus horrores. Solicita que humedezca el común sentimiento con llanto el mármol que le encierra y le ofrezca su afecto bálsamo y preciosos aromas.

2. Foster y Ramos se preguntan si el adjetivo “süave” modifica a “mundo”, tal y como dice el verso (“mundo más süave”), o a “pincel”, del cual está separado por cuatro palabras: “El pincel [niega al mundo más] süave”². Se refiere, claro, a “pincel”, pero, como veremos más adelante, la pregunta es menos impertinente de lo que parece y sorprende que nadie la haya retomado. Por lo que toca al pincel, opinan los autores, “süave” equivaldría a ‘elegante’: “Si por el contrario el adjetivo se refiere al pincel del artista, *süave* seguramente no se refiere a ninguna propiedad física, sino al talento distinguido [*elegance of talent*] con el que la mano del Greco manipulaba la herramienta”³. En realidad, no es así. “Süave”

2 David William Foster y Virginia Ramos Foster, *Luis de Góngora*, Nueva York, Twayne, 1973, p. 88: “One can even question the role of *suave* at the end of line 3. It is a singular adjective and occurs immediately after the singular noun, *mundo*. But does it modify *mundo*; or more likely, does it modify pincel, which occurs a few words back at the beginning of the verse?”

3 David William Foster y Virginia Ramos Foster, *ibidem*, p. 88: “If, on the other hand, the modification is of the painter’s brush, *suave* surely could not refer to any physical property, but to the elegance of talent with which El Greco’s hand manipulated the tool”.

no tiene que ver con ‘elegancia’ o con ‘talento distinguido’. “Elegante”, de hecho, es la tumba del Greco (“esta en forma *elegante*”), no el pincel, cuya suavidad vale más bien lo opuesto: *no* elegante. La *forma* de la tumba es elegante, y la suavidad del pincel otra cosa que tendremos que averiguar.

3. Para Kaiper Phyllips, el “dualismo sintáctico” entre lo duro y lo suave que recorre todo el soneto representa un “ejemplo perfecto de simetría bilateral”⁴. No menciona el desbarajuste sintáctico del primer cuarteto y del último terceto, que apenas se entienden. No es necesario, porque “en este soneto el significado es claro”⁵. Más adelante veremos que el propio Greco tenía una idea muy distinta de la “perfección”.

4. Por “süave” Bergmann entiende ‘flexible’, en contraposición a la dureza del sepulcro de pórfido (“dura llave”), y como ejemplo menciona la sutil paronomasia ‘leño-lino’: “La flexibilidad del pincel se demuestra mediante la sutil modulación del sonido en la paronomasia “leño-lino”⁶. Otro tanto podríamos decir de las paronomasias y aliteraciones “PEregriNO / de PÓrfIDO” (vv. 1-2), “Mundo Más” (v.3), “máS Süave” (v.3), “liNO su NOmbre (vv. 4-5), “CLArines-CABe / el CAmpo” (vv. 6-7), “graVE / VEnérale (vv. 7-8), “IRIS, COLORES” (v. v. 10), “luCES SI NO SOMbras” (v. 11) y “FEbO-morFEO” (v. 11), que Bergmann no menciona. Imitando la *maniera* del Greco, la pluma de Góngora se deslizaría con suavidad a lo largo de todo el soneto, desdibujando los contornos de las palabras, como si dijera: ‘mundomássu’, ‘leñolino’, ‘linosuno’, ‘graveve’, ‘cabeelcam’, etc. No es mala idea; la acepto con gusto, pero no acaba de explicarnos el sentido último de la suavidad, que, si bien tiene algo que ver con la “flexibilidad”, va mucho más lejos que ésta.

5. Para Gornall, el interés del soneto radica exclusivamente en el primer terceto, ya que todo lo demás —el peregrino-*viator*, la dureza de la tumba, las lágrimas y la suavidad del pincel— es solo una imitación ano-

4 Katharine Kaiper Phyllips, “Structuralism and Some Sonnets by Góngora”, *Romanic Review*, LXV, 4 (1974), pp. 294-307 (p. 304).

5 Katharine Kaiper Phyllips, *ibidem*, p. 304.

6 Emilie Bergmann, “Art Inscribed: El Greco’s Epitaph as Ekphrasis in Góngora and Paravicino”, *Modern Language Notes*, XC, 2 (1975), pp. 154-166: “The flexibility of the brush is conveyed in the subtle modulation of sound in the paronomasia «leño-lino»” (p. 163).

dina, aunque ingeniosa (“nothing remarkable”, ‘nada especial’), de la poesía latina sepulcral, en particular del *Epitafio de un barbero* de Marcial⁷:

Sit licet, ut debes, tellus, placata levisque,
artificis levior non potes esse manu.

Aunque seas, tierra, como debes, dulce y leve,
no puedes ser más leve que la mano de artista.

No se puede negar que la frase “pincel süave” es la traducción casi literal del *manus levis* de Marcial, pero solo “casi”. “Suave” es un término técnico de la pintura, mientras que “leve” es un adjetivo calificativo cualquiera. Se parecen, pero no son iguales. No digo ya nada de la comparación entre la manera de pintar del Greco y la manera de afeitarse del barbero Pantágato. Se trata de un chiste encubierto que socava la “gravedad” (v. 7) del soneto y que confirma el “natural burlesco” del autor⁸. En la época, dicho chiste se llamaba *riparografía*, la pintura de cosas bajas como “barberías y zapaterías [*tonstrinas sutrinisque*]”⁹. El poema es una *laudatio a professionibus* y, por debajo de ésta, la *riparografía* de un barbero.

Respecto a las voces que Gornall cree verdaderamente importantes, a saber, “naturaleza” (v. 9), “arte” (v. 10) y “estudio” (v. 10) —pero no “süave”—, me permito dos puntualizaciones.

Como explica Calderón, la naturaleza barroca no pinta sino que emborriona: “La naturaleza / con estudio hizo un borrón, / porque examine

7 John F. Gornall, “Art and Nature: Góngora’s Funerary Sonnet for El Greco”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), pp. 115-18: “It is only in the first tercet that the sonnet leaves the world of the classical epigram and gives us a glimpse of ideas that played a part in Góngora’s major poems [es solo en el primer terceto que el soneto se aparta del mundo del epigrama clásico y nos permite vislumbrar las ideas que reaparecen en los poemas mayores de Góngora]” (p. 115).

8 Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 80.

9 Gayo Plinio Segundo, *Historia natural*, trad. Gerónimo de Huerta, Madrid, Juan González, 1629: “Pinto barberías y zapaterías y asnos y manjares y cosas semejantes y asnos, por esto le dieron por sobrenombre Rhyparógrapho [*tonstrinas sutrimasque pinxit et asellos et obsonia ac simila, ob haec cognominatus rhyparographos*]” (p. 647).

y advierta / que hay estudio en el acaso / y en el descuido belleza”¹⁰. El “estudio” de la naturaleza consiste en saber emborronar, ya que hay más estudio en la casualidad que en la necesidad, y más belleza en el descuido que en el cuidado. Luego cuando Góngora dice que tras la muerte del Greco “heredó naturaleza / arte”, no hay que apresurarse a concluir que la pintura del Greco se parece a las *formas* acabadas de la naturaleza. Se parece más bien a los *borrones* inacabados de la naturaleza. Lo propio del “*penello morbido*” o ‘pincel suave’ es la imitación de la naturaleza entendida como borrón, la naturaleza sin “contornos”; mientras menos se parezca la obra a las formas naturales, mayor su “verdad natural”:

10 Pedro Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*, en *Comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010, vol. 5, jornada 1, pp. 856-857. Para la estética del borrón, ver, entre otros, Bernard Aikema, “Pittura di macchia: Tiziano e gli altri fra Venezia e l’Europa”, en *L’ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, ed. Sylvia Ferino-Pagden, Venecia, Marsilio, 2007, pp. 89-99; Fernando Checa Cremades (ed.), *Natura Potentior Ars: Tiziano en sus primeras fuentes*, Madrid, Akal, 2015; Jérôme Delaplanche, “La touche et la tache”, en *Rubens contre Poussin*, Gante, Ludion, 2004, pp. 61-72; Ernst Hans Gombrich, “Blurred Images and the Unvarnished Truth”, *British Journal of Aesthetics*, 2, 2 (1962), pp. 170-179; y Philip Sohm, *Pittoresco: Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge UP, 1991. Para el caso particular de Velázquez, véase, entre otros, Gridley McKim-Smith, Greta Andersen-Bergdoll y Richard Newman, “*Borrones and manchas*”, en *Examining Velázquez*, New Haven, Yale UP, 1988, pp. 15-27; y el reciente descubrimiento de María del Carmen Garrido Pérez, “Un borrón de Diego Velázquez”, *Ars*, 34 (2017), pp. 136-137. Para el Greco y la pintura de borrones, ver Nicos Hadjinicolaou, “El Greco von Nah und Fern. Die europäische Dimension eines topos in der Frühen Neuzeit”, en *Formwerdung und Formentzug*, ed. Franz Engel y Yannis Hadjinicolaou, Berlín, De Gruyter, 2016, pp. 77-102. Para las letras españolas, ver Mario Socrate, “Borrón e pittura ‘di macchia’ nella cultura letteraria del Siglo de Oro”, en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, Società Filologica Romana, 1966, pp. 25-70; y los magníficos ensayos de Antonio Saura, *Fijeza*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1990, él mismo pintor de borrones. Croce es autor de un ensayo pionero, titulado “Una teoria della ‘macchia’”, en el que afirma que “il valore della poesia è, come quella della pittura, nella macchia, nell’onda lirica [...] Senza la macchia, un componimento può essere sapientissimo, avere infiniti pregi, e non sarà poesia”. Y concluye: “La macchia, insomma [...] é nient’altro che l’essenza del fatto estetico”. Véase al respecto Benedetto Croce, “Una teoria della ‘macchia’”, en *Problemi di estetica*, Bari, Laterza & Figli, 1923, pp. 236-246 (pp. 247 y 248 respectivamente).

En el color halló [Giorgione] aquel *impasto* del pincel tan suave [*penello così morbido*] que tiempo atrás no existía. Y hay que confesar que estas pinceladas son la misma carne mezclada con sangre, pero con una manera tan pastosa y fácil, que no pueden llamarse ficciones pintorescas, sino verdad natural, porque con el esfumar los contornos (que también la Naturaleza los rebaja) [*ne sfumare de' dintorni (che anco il Naturale gli abbaglia)*], colocar los claros y medias tintas, rojear las carnes y rebajar y acrecentar las manchas [*macchie*] logra una armonía tan simpática y tan verídica, que hay que llamar la naturaleza pintada o naturalizada la pintura¹¹.

En cuanto al “estudio”, mentado dos veces por Calderón en los versos que acabo de citar, una con referencia al borrón y la otra con referencia a la casualidad, se pregunta Faria i Sousa: “Para el acierto de imitarte, / oh, objeto raro, ¿no estará el defecto / en pincel o color, en línea o arte / que tocan del estudio lo perfecto?”¹². El “estudio”, en el sentido en que lo entiende Gornall, a saber, “hábito, experiencia y destreza por el uso”, *ese estudio es un defecto*¹³. La destreza verdadera consiste “en pocas pinceladas, obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con liberalidad, *que el estudio parezca acaso* [‘casualidad’], y no afectación”¹⁴. Y concluye: “Este modo galantísimo hace hoy famoso Diego Velázquez [...], pues con sutil destreza, en pocos golpes, muestra cuánto puede[n]

11 Marco Boschini, *La carta del navegar pitoresco con la Breve instruzione pressa alle Ricche minere della pittura veneziana*, ed. Anna Pallucchini, Venecia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966: “Nel colorito trovò poi quell’impasto di pennello così morbido, che nel tempo addietro non fu; e bisogna confessare che quelle sue pennellate sono tanta carne mista col sangue, ma con maniera così pastosa e facile, che più non può dirsi finzione pittoresca, ma verità naturale, perché ne sfumare de’ dintorni (che anco il Naturale gli abbaglia), nel collocar chiari e mezze tinte, nel rosseggiar, abbassar e accrescer di macchie, fece un’armonia così simpatica e veridica, che bisogna chiamar la natura dipinta o naturalizzata la pittura” (p. 709).

12 Manuel de Faria i Sousa, *Retrato de Albania*, en *Fuente de Aganipe o rimas varias. Parte segunda*, Madrid, Juan Sánchez, 1644, ff. 103v-116v. [f. 112r.].

13 John F. Gornall, *op. cit.*, p. 116.

14 Juan Francisco Andrés Ustarroz, *Obelisco histórico*, Zaragoza, Hospital Real Nuestra Señora de la Gracia, 1646, pp. 108-109.

el arte, el desahogo y la ejecución pronta”¹⁵. El “estudio” no tiene que ver tanto con el hábito o con el uso cuanto con la liberalidad, el desahogo, la rapidez y la casualidad del *tocco*, el golpe veneciano del pincel. Lo esencial es “hacer estudio de no hacerlo; estudio sin estudio, artificio sin artificio, que es el mayor artificio y estudio”¹⁶.

Expresión voluntaria de lo involuntario, el “estudio” del Greco es la síntesis dialéctica de empeño y acaso, de azar y necesidad. El estudio solo no basta; hay también que “solicitar el naufragio”¹⁷ o “empeñarse en amagar”¹⁸.

Pacheco, que visitó al Greco en su taller toledano, explica así su extraño empeño:

¿Quién creará que Domínico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos [‘separados’] y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre¹⁹.

Llama “trabajar para ser pobre” al empeño *negativo* de pintar borrones, al esfuerzo deliberado por pintar mal. No creo que exista mejor definición del estudio sin estudio: trabajar sin descanso para borrar y desunir; retocar una y otra vez los colores para dejarlos mal retocados de acuerdo

15 Juan Francisco Andrés Ustarroz, *ibidem*, p. 109.

16 Francisco Moreno, “El excelentísimo señor don Joseph Claudio”, en Félix Espinosa y Malo, *Ocios morales*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1693 (3ª), s. p.

17 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdan, Madrid, Castalia, 1994: “¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente, intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los inviernos de las ondas: el naufragio solicitemos” (p. 243). La lengua no sólo no teme naufragar, sino que lo ansía. Sin naufragio no hay lengua, aunque en el naufragio tampoco.

18 Fray Hortensio Paravicino, “Al Griego, en un retrato que hizo del autor”, en *Poesías completas*, eds. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002: “Basta el empeñarte / en amagos de Dios” (p. 170). Por “amagos de Dios” Paravicino entiende la pintura de borrones, como explica él mismo en *La Gridonia*, ed. Manuel Calderón, Madrid, CSIC, 2009: “Amagos eran de Dios / cuantos miraba borrones / el pueblo” (p. 51, vv. 449-451).

19 Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 483.

a una “lógica de lo peor” que ha cortado amarras con la belleza orgánica y el sentido discursivo²⁰.

6. Para Marras, el arte del Greco representa la “sabia manipulación o mescolanza” de “cuatro componentes fundamentales”; a saber, “los objetos de la imitación, los colores, la luz y las sombras”²¹. No menciona la voz “süave”, que es el *primer* atributo del pincel y metonimia del Greco como artista: “pincel süave”, es decir, ‘el Greco’. El texto continúa:

No distintos son los elementos útiles para producir un texto de arte poético. La poesía de Góngora mira a la Naturaleza, no desde una perspectiva mimética, sino con la óptica de la transfiguración artística, mediante la cual el objeto concreto pierde los contornos naturales [l’oggeto concreto perde i contorni naturali] para asumir otra forma [altra forma] delimitada por los colores, la sombras o la luminosidad, convirtiéndose en otro objeto [altro oggetto]²².

Como acabamos de ver, disolver los contornos naturales del objeto es el rasgo distintivo del *penello morbido*, el pincel suave, y la “otra” forma del “otro” objeto a los que alude Marras no se llaman “transfiguración” ni “mescolanza”, sino *borrón*. La poesía de Góngora no imita la naturaleza,

20 Para la lógica de lo peor, ver Alain Badiou, *Pequeño manual de inestética*, trads. Guadalupe Molina, Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo y Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009: “La ley fundamental que gobierna el texto es que lo peor de lo que la lengua sea capaz, el empeorar, no se deje atrapar por la nada” (p. 153). Lo mismo podría decirse de Góngora. Su ley fundamental es trabajar para ser pobre, es decir, esforzarse por escribir de la peor manera posible sin caer por ello en el nihilismo que tantas veces se le ha reprochado. El emblema de su poesía podría ser: “Escribir borrando”.

21 Gianna Carla Marras, *Il sonetto funebre in Góngora*, Nuoro, Cerdeña, La Poligrafica Solinas, 1984: “Questi quattro elementi, o divinità, identificano i quattro componenti fondamentali dell’arte pittorica (gli oggetti da riprodurre, i colori, la luce e le ombre), la sapiente manipolazione o mescolanza dei quali rappresenta l’Arte di El Greco” (p. 170).

22 Gianna Carla Marras, *ibidem*, p. 170: “Non diversi sono gli elementi utili a produrre un testo di arte poetica. La poesia di Góngora guarda alla Natura, non con prospettiva mimetica, ma con l’ottica della trasfigurazione artistica per cui l’oggetto concreto perde i contorni naturali, per assumere altra forma delimitata da colori e da ombre o dalla luminosità, diventando così altro oggetto”.

sino los borrones de la naturaleza. La tesis de Marras es correcta, pero confunde los términos: la “afinidad artística” entre el Greco y Góngora radica en la forma sin contornos del borrón, en la “suavidad”²³.

7. En su *Antología poética*, Carreira anota las voces “pórfido” (‘mármol rojo oscuro’), “llave” (‘urna’), “leño ... lino” (‘metonimia paronomástica’), “el campo” (‘la superficie’) y “árbol sabeo” (‘el incienso’), pero no “süave”, seguramente por creer que su significado es evidente: ‘blando’, ‘dulce’²⁴. Lo mismo digo de las ediciones de Ciplijauskaité (no anota “süave”)²⁵; Millé (no anota “süave”)²⁶; Rivers (no anota “süave”)²⁷; y Orozco Díaz (en su larga glosa del soneto omite toda referencia a la suavidad), por mencionar algunas de las más conocidas²⁸. Foulché-Delbosc escribe: “El pincel niega al mundo mas [sin acento] sùave [con dos acentos]”²⁹. Suárez Miramón anota: “El soneto dedicado a la muerte del Greco condensa las cualidades artísticas que pueden descubrirse en su propia poesía: naturaleza, arte, estudio, colores, luces y sombras”³⁰. Al igual que Marras, hace caso omiso de la suavidad, que es la primera cualidad que menciona el soneto. Jones traduce el verso (sin el hipérbaton), pero no lo comenta: “Withholds from the world the most delicate brush”, ‘priva al mundo del pincel más delicado’³¹. Von Prellwitz (1984), Greppi (1985), Poggi (1997) y Traverso (1948 y 2003) también omiten el hipérbaton y traducen: “Nega al mondo il penello piú soave”, en lugar de “il penello nega al mondo piú soave”, que es lo que dice literalmente el verso³². Macrì traduce “süave” por

23 Gianna Carla Marras, *ibidem*, p. 169.

24 Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, p. 499.

25 Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 140.

26 Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 518 y 1222.

27 Elías L. Rivers (ed.), *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987 (8ª), p. 208.

28 Emilio Orozco Díaz, *Los sonetos de Góngora: Antología comentada*, ed. José Lara Garrido, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 241-243.

29 Luis de Góngora, *Obras poéticas*, ed. Raymond Foulché-Delbosc, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1970 (2ª), II, p. 197.

30 Luis de Góngora, *Poesía*, ed. Ana Suárez Miramón, S. I., Penguin, 2016, s. p.

31 Luis de Góngora, *Poems of Góngora*, ed. Royston O. Jones, Cambridge, Cambridge UP, 1966, p. 151, n. 7.

32 Giulia Poggi, “Del senso, del suono, del ritmo: Góngora e la traduzione impos-

“esente”, ‘franco’, ‘libre’, lo cual es todo un acierto: “Chiude il penello piú soave —esente—”, ‘cierra el pincel más suave —franco—’³³. En efecto, la *maniera* suave tiene que ver más con la franqueza y la libertad del golpe del pincel que con la dulzura. No sé si Macrì era consciente, pero en la época se empleaban las mismas voces: “Con unas bellas manchas dejan con notable facilidad y *franqueza* concluida su obra”³⁴; “con gran pasta, *libertad* y magisterio”³⁵; “un golpe tan *franco* y desdeñoso”³⁶.

8. Blanco entiende por “süave”, ‘generoso’, ‘dador’, en contraposición a ‘avaro’: “La avara tumba del Greco niega al mundo [...] un pincel generoso, dador de vida y espíritu”³⁷. Y añade: “El pincel, como instrumento del arte del pintor, tiene la virtud de dar vida y de insuflar espíritu a los materiales que toca”³⁸. Esto es cierto, salvo que el poema no dice sólo “pincel”, sino “pincel *süave*”. La *suavidad* del pincel tiene la virtud de dar vida, a diferencia de la *dureza* de la muerte, que la niega. En cambio, sí comparto su definición del *concetto* “campo” en el verso “el campo ilustra de ese mármol grave” (v. 7), que hasta ahora nadie había descifrado correctamente: “La palabra *campo* debe ser aquí entendida en su acepción pertinente a la heráldica: ‘Campo (Heráldica): Superficie total e interior del escudo, donde se dibujan las particiones y figuras, y que debe tener, por lo menos, uno de los esmaltes’”³⁹. Yo habría citado mejor a Covarrubias, pero el significado es el mismo: “El campo del escudo de armas, todo lo que se incluye dentro de la tarjeta sobre la que se asientan las armas o insignias”⁴⁰.

sibile”, en *Il viaggio della traduzione*, ed. Maria Grazia Profeti, Florencia, Firenze UP, 2007, pp. 261-271 (pp. 268-270). Para la traducción de la propia Poggi, ver su hermosa edición de *I sonetti*, Roma, Salerno, 1997, p. 347.

33 Citado por Giulia Poggi, “Del senso, del suono, del ritmo”, p. 270.

34 Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo y real arte de la pintura*, ed. María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 68-69.

35 Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988 (2ª), II, p. 356.

36 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 704: “Un colpo così franco e sprezzante”.

37 Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2010, p. 131.

38 Mercedes Blanco, *ibidem*, p. 131.

39 Mercedes Blanco, *ibidem*, p. 131.

40 Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1995, s. v.

9. La tesis de Dubois es que el soneto no se refiere en realidad al sepulcro del Greco, que de “elegante” y “luciente” no tenía nada, sino al retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579), en Toledo⁴¹. Como el propio autor admite ser “plenamente consciente del carácter especulativo de [su] tesis y del peligro inherente al proponer una correspondencia entre el poema y el altar de Santo Domingo”, me ahorro las palabras⁴². No es una tesis especulativa sino una ocurrencia peregrina. De todos modos, si Dubois quería comparar el soneto con algún retablo de la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, no debió referirse al retablo de la *Asunción*, que no tiene nada que ver con el poema, sino al retablo funerario para la capilla sepulcral del artista que servía de marco arquitectónico a la impresionante *Anunciación de los pastores* (1612, Museo del Prado), óleo casi contemporáneo del soneto⁴³. En efecto, si hay un cuadro *fúnebre* en la producción del Greco es éste, *et pour cause*: el Greco sabía que le quedaba poco tiempo de vida y quería que el óleo estuviera “en su sepulcro”, según el testimonio del tasador, el también pintor Luis Tristán, que además afirma que era obra “principal”, no copia de taller⁴⁴.

41 Gene W. Dubois, “Gongora’s Sonnet on El Greco’s Tomb: A Reconsideration”, *Romance Notes*, LIV, 2 (2014), pp. 187-194.

42 Gene W. Dubois, *ibidem*, p. 190: “I am fully aware of the speculative nature of my thesis, and the danger inherent in proposing to establish a correspondence between the poem and the altar of Santo Domingo el Antiguo”.

43 Véanse al respecto Almudena Sánchez y Leticia Ruiz Gómez, “La restauración de la *Adoración de los pastores* del Greco. Estudio técnico y criterios de la reciente intervención en esta obra capital del maestro cretense”, *Boletín del Museo del Prado*, XXIV, 42 (2006), pp. 90-105: “La *Adoración de los pastores* del Greco que posee el Museo del Prado se llevó a cabo en los últimos años de la vida del pintor, convirtiéndose en un trabajo excepcional que no respondía a encargo alguno, sino que fue concebida como la composición que debía de acompañar sus restos mortales y los de su familia” (p. 90); y José Manuel Pita Andrade “La *Adoración de los pastores* del Museo del Prado”, en *El Greco*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 283-306. Para un análisis técnico del óleo, véase el minucioso estudio de María del Carmen Garrido Pérez, “Retablo de la *Adoración de los pastores*”, en *El Greco pintor. Estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 385-395: “A pesar de que pueda parecer raro, este ‘borrado’ funciona pictóricamente” (p. 388).

44 Citado por Fernando Marías, *El Greco: Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 292, que añade que “habría sido probablemente uno de los últimos cuadros que tocara el candiota con su pincel”.

Era el epitafio que el Greco se hacía a sí mismo, su canto de cisne, y una de las pinturas más *suaves* —emborronadas, golpeadas y pastosas— de su producción. Góngora pudo haberla visto en alguna visita a Toledo entre los años 1612-1615, si es que el soneto se escribió un poco después de la muerte del artista en abril de 1614, como opinan Chacón y Rivers⁴⁵. No creo que esté pensando en él a la hora de redactar el poema (no tengo manera de probarlo), pero ilustra mejor que ningún otro lo que quiere decir la pintura como sueño de Morfeo, tema sobre el que habré de volver al final de este trabajo. Por lo pronto, subrayo un dato ignorado por la crítica gongorina, aunque bien conocido por los historiadores de arte: en el sepulcro del Greco no había mármoles, pero sí una impresionante *skiagraphía* ('pintura de sombras') que se llama *Adoración de los pastores*. Su verdadera tumba era su propia pintura.

10. Según Dolfi, “el Greco queda equiparado [...] al ‘más suave’ de los pinceles”, pero no nos explica por qué⁴⁶. O sí: la comparación —alega— descansa en “la forma alargada que caracteriza tanto al cadáver como al pincel”⁴⁷. Aparte de que no se sabe qué forma tenía el cadáver del Greco, esta interpretación contradice el significado último de “*süave*”, que no tiene nada que ver con la forma alargada o no alargada del pincel sino con la mancha de la pincelada, con el *tocco*. Lo único que tiene forma en el poema es el sepulcro del Greco, no el pincel: “Esta en *forma* elegante, oh peregrino, / de pórvido luciente dura llave”: ‘esta dura llave en forma elegante de pórvido luciente’. La dureza de la Muerte es “forma”. En cuanto al “pincel *süave*”, no tiene otra forma que la de la naturaleza sin contornos, es decir, ninguna; “el pintor forma sin forma, más bien con forma deforme, la verdadera formalidad en apariencia”⁴⁸. Por otra parte,

45 Sabemos que entre mayo y septiembre de 1614 Góngora estaba en Córdoba. ¿Pasaría por la Corte antes, suponiendo que el soneto se haya escrito en el mismo 1614 y no en 1615, como opinan Chacón y Rivers? En la reciente edición digital de la *Poesía* de Góngora a cargo de Antonio Carreira, el soneto al Greco (269) aparece datado en el año 1613, pero supongo que se trata de un error. Ver al respecto http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica/

46 Laura Dolfi, “Otras reflexiones sobre Góngora y El Greco”, en *Hilaré tu memoria entre las gentes*, eds. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2014, I, pp. 79-93 (p. 81).

47 Laura Dolfi, *ibidem*, p. 81.

48 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 750: “Il pittore forma senza forma, anzi con forma dif-

no hay más que escuchar al propio Góngora: “Vi, sin forma” (107, v. 13); “bárbaro observador, mas diligente, / de las inciertas formas” (*Sol.* 2, v. 408); “en la forma / y en la fuga” (352, vv. 31-32); “cuanto cauteló el pincel / desvanece, y en su forma, / pisando nubes [‘volando’], se fue” (351, vv. 94-96). La idea de la forma formada, la forma acabada, es prácticamente ajena al pensamiento estético de Góngora. Lo propio de la forma gongorina es la *fuga*, “la imagen dejada por el cervato al huir de la visión”⁴⁹. Barbarie y diligencia al mismo tiempo, “bárbaro observador, mas diligente, / de las inciertas formas”, la forma no designa otra cosa que la fuga de la forma en el interior de la forma misma, pura “formatividad” (Pareyson)⁵⁰ o puro “figural” (Lyotard)⁵¹.

Hasta aquí los principales críticos literarios. A continuación, paso revista a algunos de los historiadores de arte que se han ocupado del soneto de Góngora.

11. En su gran estudio pionero, Cossío transcribe el soneto íntegramente, pero no lo comenta, o lo comenta mal (opina que la frase “dio espíritu a leño” se refiere a la escultura del Greco, cuando en realidad es una sinécdoque de ‘pintura sobre tabla’)⁵². En cambio, sí destaca en varias ocasiones la suavidad del pincel del artista: “En vez de ser angulosos, son suaves y blandos”⁵³; “la luz plena, cortada, y sin suaves transiciones”⁵⁴; “suave y cálido, antes; áspero y frío, ahora”⁵⁵; “suave placidez inexpresiva, rara en el artista”⁵⁶; “la pincelada, cada vez más rápida y larga; los contor-

forme, la vera formalità in apparenza”.

49 José Lezama Lima, “Homenaje a René Portocarrero”, en *Obras completas. La cantidad hechizada*, La Habana, Letras Cubanas, 2010 (2ª), pp. 261-292 (p. 265).

50 Luigi Pareyson, *Estética. Teoría de la formatividad*, ed. y trad. Cristina Coriasso, Madrid, Xorqui, 2014. Por “formatividad” Pareyson entiende un hacer que mientras hace, inventa el modo de hacer; un formar antes que una forma acabada.

51 Jean-François Lyotard, *Discurso, figura*, trads. Josep Elias y Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1974. Por “figural” entiende el inconsciente de la forma. El poema sería discursividad no discursiva; “algo discursivo infiltrado de figural” (p. 306); “antipalabra en la palabra” (p. 75); “la presencia de lo figural en el discurso” (p. 304).

52 Manuel B. Cossío, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, 1908, p. 470.

53 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 171.

54 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 208.

55 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 275.

56 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 295.

nos, esfumados; la mancha, suave⁵⁷. De todas estas citas, contradictorias entre sí, la que mejor se ajusta al sentido técnico de la voz “suave” tal y como lo entiende y lo practica el Greco es la última: contornos esfumados y suavidad de mancha.

12. Camón Aznar se limita a parafrasear el soneto: “El pobre Greco, en cuyo pincel —el más suave— se unieron Iris, Morfeo y Febo, fue enterrado, no en una urna de rosado pórvido, sino en un ataúd de madera”⁵⁸. También recuerda una cita del hispanista Jean Cassou, referente a la “coincidencia estética entre estas dos personalidades [el Greco y Góngora]”, que no está de más reproducir: “El conceptismo concreto del Greco y de Góngora —escribe Cassou— se juntan para formar un estilo nuevo, un estilo voluntario y tenso, ocupado únicamente de las cosas y manteniéndolas cuidadosamente guardadas, lejos de todo lo que pudiera disolverlas: el espacio, la luz, el agua, el aire y el paisaje”⁵⁹. Lo contrario es cierto: el conceptismo *suave* del Greco y de Góngora se juntan para formar un estilo nuevo, ocupado únicamente en *disolver* las cosas mediante la luz, el aire y la “*macchia di paese*” o ‘mancha de paisaje’⁶⁰. La suavidad conceptista del pincel no “guarda” nada, sino que lo disuelve en nombre de una pintura naturalizada sin líneas rectas ni contornos. La insistente repetición de la voz “desatar” en la poesía de Góngora (quince veces en las *Soledades* nada más) basta para demostrarlo.

13. El importante ensayo de Kitaura (no citado por ninguno de los estudios arriba mencionados) tiene el mérito de ser el único que sitúa el soneto en el contexto pictórico de la época; a saber, la pintura de borrones veneciana. En efecto, para el historiador japonés el adjetivo “*süave*” sería

57 Manuel B. Cossío, *ibidem*, p. 305.

58 José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950, II, p. 1296.

59 José Camón Aznar, *ibidem*, II, pp. 1138-1139.

60 Lodovico Dolce, *Diálogo de la pintura*, ed. bilingüe Santiago Arroyo Esteban, Madrid, Akal, 2010: “En San Giovanni e Paolo hizo [Tiziano] una tabla con san Pedro mártir [...] y una mancha de paisaje [*macchia di paese*] con algunos árboles de saúco. Todas estas cosas son de tanta perfección [*perfezzione*], que antes se pueden envidiar que imitar” (p. 185). La perfección radica en la mancha imperfecta. Según Miguel Falomir, “El Greco y la pintura veneciana”, *Revista Archivo Secreto*, 6 (2015), pp. 252-263, “aunque no hay constancia de que el Greco leyese a éste último [a Dolce], bien pudo hacerlo, pues en él encontramos opiniones similares a las del candiota” (p. 255).

la réplica irónica de Góngora a las críticas que llovían sobre el Greco en relación con sus “cruels borrones”. No es exactamente eso (“süave” es un término técnico de la pintura al que Palomino le dedica un capítulo entero de su *Museo pictórico*), pero la intuición es certera. He aquí Las palabras de Kitaura:

Es de notar que a Góngora no le resulta el pincel grequiano nada “singular”, ni “cruel”, ni “extraño”, ni “extravagante”, ni afectado o amanerado, sino que lo llama el “más suave”. Por la palabra “suave” el poeta no solamente se refiere a aquellas pinceladas finísimas que modelan los rostros de sus retratados *sino también a aquellos trazos atrevidos que Pacheco condenó llamándolos “cruels borrones”*. El calificativo “suave” les resultaría a muchos de su época y sobre todo de las generaciones siguientes, irónico y extravagante⁶¹.

No hay nada de irónico o extravagante en el uso de la voz “süave” referida a la pintura del Greco. Repito que se trata de un término técnico empleado por decenas de pintores y escritores de la época. Pero de todos modos la definición de Kitaura es correcta: no sé si “suave” se refiere a las “pinceladas finísimas” de algunos de los primeros retratos del Greco, pero sin duda sí apunta a los “trazos atrevidos” de sus últimas obras. En la época se hablaba de “verdadera suavidad”, para diferenciarla, precisamente, del fino encarnado usado en la primera mitad del siglo XVI.

14. Para Marías, sin duda el historiador del arte que más ha hecho por reconstruir la verdadera imagen histórica del Greco, Góngora y Paravicino son “los que mejor parecen haber captado la novedad y la riqueza genial del artista del pincel”⁶². ¿Qué novedad exactamente? “Los lugares comunes propios de su estilo [de Góngora]”⁶³. Decepcionante.

15. Y así llegamos a Portús, que no se molesta en explicarnos el verso “el pincel niega al mundo más süave” porque —nos asegura— todo el soneto, y los cuatro que le dedicó Paravicino, no tienen interés; son solo un cúmulo de tópicos sin valor crítico alguno, que podrían aplicarse a

61 Yasunari Kitaura, “Sonetos de Góngora y Paravicino dedicados a El Greco”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVII (1994), pp. 49-66 (p. 52).

62 Fernando Marías, *op. cit.*, p. 260.

63 Fernando Marías, *ibidem*, p. 259.

cualquier pintor de la época. Transcribo las palabras del actual Jefe del Departamento de Pintura Española hasta 1700 del Museo Nacional del Prado:

Quien lea los cuatro sonetos que escribió fray Hortensio Félix Paravicino sobre el Greco o el que le dedicó Góngora difícilmente encontrará una “opinión” sobre el valor de su obra, pues los juicios críticos están sustituidos por tópicos con una larga tradición literaria que podrían aplicarse a cualquier otro artista⁶⁴.

2. LA ESTÉTICA DE LA SUAVIDAD EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Nada de esto es así.

El adjetivo “süave” no es un epíteto hueco de Góngora. Tampoco un adjetivo calificativo cualquiera como “primoroso” (Salcedo), “flexible” (Bergmann), “elegante” (Foster y Ramos), “delicado” (Jones), “generoso” (Blanco) o “alargado” (Dolfi), ni mucho menos un tópico inútil válido para cualquier artista (Marías y Portús, con importante diferencia de matices). “Süave” es traducción del italiano *morbidezza*, término pictórico que quiere decir ‘suavidad’ en un sentido que evolucionó a lo largo del tiempo y que tendremos que precisar.

La primera definición técnica del vocablo en español se la debemos al pintor Palomino en su “Índice de los términos privativos del arte de la pintura y sus definiciones”, del año 1715:

Mórbido. Deducido del italiano. En la pintura, las carnes que parecen estar blandas y suaves, de suerte que parece que si se tientan se ha de hundir el dedo, como en las naturales⁶⁵.

64 Javier Portús Pérez, “Las amplias fronteras de la literatura sobre arte”, en *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, ed. Javier Docampo, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, pp. 23-33 (p. 27).

65 Antonio Palomino, *op. cit.*, I, p. 670. El *Diccionario de Autoridades* copia *verbatim* la definición de Palomino. La de Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1788, reza: “*Mórbido*. Se aplica a las carnes que parecen a la vista blandas y suaves, como las naturales” (pp. 143-144). Así emplea esta voz el propio Rejón de Silva en su poema didáctico

Y como ejemplo cita no un tratado de arte, como podría esperarse, sino la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: “Ultraje mórbido eran / a los divinos desnudos” (317, vv. 75-76).

Pero aunque la voz no aparece registrada hasta 1715, consta que circulaba desde mucho antes. De este modo, observa Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633):

Algunas voces hay italianas, como es “esfumar”, “toza”, “gofa”, “esbelto”, “actitud”, “mórbido”, “esbatimiento”, “grafio”; mas son tan platicadas ya en España, que vienen a ser propias⁶⁶.

Respecto a la traducción española —“suave”—, el mismo Carducho la recoge en su lista de “Nombres y términos de la pintura”:

Pastoso, tierno, mórbido, fresco, vago, aballado, *suave*, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, paletado, seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslavado, buena manera, mala manera, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de maestros⁶⁷.

Hablando propiamente, el “pincel süave” del Greco designa la *maniera* suelta o la buena *maniera*, caracterizada por ligeros toques o golpes

La Pintura, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros, 1786: “De un mórbido contorno” (p. 15). Para los italianismos en la España de Góngora, véanse Johannes Hermanus Terlingen (Juan Terlingen), *Los italianismos en español: Desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, pról. José Antonio Pascual, Madrid, Athenaica, 2016 (2ª), p. 149; y la reseña de Carlo Consiglio, “Johannes Hermanus Terlingen, *Los italianismos en español*”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 436-443.

66 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979 (3ª), p. 387.

67 Vicente Carducho, *ibidem*, p. 386. Véase también Francisco Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*, Madrid, Viuda de Escribano, 1788: “*Suave*: Este término en pintura se emplea hablando de un colorido dulce y armonioso” (p. 377, s.v.). Así en Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo parténico*, México, Xochitl, 1945, imitador de Góngora: “Alados serafines que alentó el pincel con coloridos suaves y que hizo admirables el dibujo en sus escorzos y movimientos (p. 111); y en Diego Antonio Rejón de Silva, *La Pintura*: “Suavidad de tintas y colores” (p. 81).

pastosos, crudos, mórbidos, gallardos y esfumados (golpes de maestro), en contraposición a las pinceladas lamidas, trabajadas, secas, perfiladas, duras y acabadas de la mala *maniera*. Sin olvidar que “si este disfraz [la *maniera* suave] se hace con prudencia [...], no es de menor estimación, sino de mucho más, que ese otro lamido y acabado”⁶⁸. Por paradójico que resulte, y esa paradoja es el suelo del arte desde mediados del Quinientos hasta nuestros días, lo inacabado está mejor acabado que lo acabado mismo. Mayor estimación que las formas lamidas y acabadas merecen las manchas pastosas e inacabadas. En palabras del propio Greco: “*Tellion* no siempre [...] decir acabado”; ‘*teleion* no siempre [quiere] decir acabado’⁶⁹. Más bien lo contrario: *to teleion*, ‘lo perfecto’ en griego, es lo inacabado; “lo perfecto / es el descuido”⁷⁰. Se evita deliberadamente la perfección formal con el fin de alcanzar una perfección segunda *en la propia imperfección*⁷¹. Una nariz torcida, un labio más grande que otro, esa deformidad es la perfección. Subraya el Greco en la “Vida de Domenico Puligo” de Vasari:

He visto algunas cabezas de su mano retratadas al vivo, que aunque tengan la nariz torcida, un labio pequeño y otro grande y otras tales deformidades [*disformità*], todavía así se parecen al natural por haber captado bien el aire del modelo. En cambio, allí donde muchos excelentes maestros han hecho pinturas y re-

68 Vicente Carducho, *ibidem*, pp. 262-263. A este propósito, veáse Jeremy Roe, “Carducho and *pintura de borrones*”, en *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, ed. Jean Andrews, Jeremy Roe y Oliver Noble Wood, Gales, University of Wales Press, 2016, pp. 283-307.

69 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 107. El ejemplar con las apostillas del Greco puede consultarse ahora en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, bajo Marco Vitruvio Polión, *I dieci libri dell'architettura*, ed. y trad. Daniele Barbaro, Venecia, Francesco Marcolini, 1556.

70 Félix Lope de Vega y Carpio, “Aconseja a un amigo como cortesano viejo”, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, p. 1322, vv. 6-7.

71 Parfraseo a Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venecia, Battista Sgava, 1648: “Niños de bella mancha, uno de los cuales dejó deliberadamente imperfecto [bambini di bella macchia, un de ‘quali lasciò a bella posta imperfetto]” (p. 101). La perfección consiste en la deliberada imperfección de la mancha. Veáse asimismo la importante carta de Tasso, citada en la nota 149.

tratos con la mayor perfección [*perfezione*] en cuanto al arte se refiere, se parecen poco o nada a aquellos para quienes los han hecho⁷².

La deformidad también es semejante, y lo es más todavía que la perfección. Valga lo dicho en relación con la aseveración de Kaiper Phyllips citada más arriba (párrafo 3) de que el soneto de Góngora representa un “ejemplo *perfecto* de simetría bilateral”. Si es “perfecto”, no lo es; si no le falta nada, le falta la falta. La *maniera* suelta no tiene nada que ver ni con la perfección ni con la simetría, concepto anacrónico, que ya Quevedo desacredita en el soneto que empieza “No es artífice, no, la simetría”. La simetría ya no es artífice; la repetición gongorina del adverbio de negación “no” lo es.

En cuanto al significado de *morbidezza*, conviene andarnos con cuidado. Originalmente la voz significaba lo que escribe Palomino: la suavidad del colorido y en particular el encarnado (la imitación de las carnes mediante el uso de medias tintas), aunque también podía referirse al cabello, los paños y la “*macchia di paese*” o el paisaje-mancha⁷³. En sus apostillas a las *Vidas* de Vasari, por ejemplo, el propio Greco le reprocha a Miguel Ángel no saber “ne far cabellos ne [...] sa que ymitase a carnes”, ‘ni hacer cabellos ni [co]sa que imitase las carnes’⁷⁴. Lo acusa de no tener *morbidezza*; dibujaba extraordinariamente bien, pero “con los colores no ha hecho nada”⁷⁵.

Uno de los primeros teóricos en usar el término es Lodovico Dolce, que lo explica tal que así:

72 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori e architettori*, Florencia, Bernardo Giunta, 1568: “Et io ho veduto alcune teste di sua mano ritratte dal vivo che, ancor che abbiano, verbi grazia, il naso torto, un labro piccolo et un grande et altre sì fatte disformità, somigliano nondimeno il naturale, per aver egli ben preso l'aria di colui. Là dove per contrario molti eccellenti maestri hanno fatto pitture e ritratti di tutta perfezione in quanto all'arte, ma non somigliano, né poco, né assai colui per cui sono stati fatti” (tercera parte, p. 103). Se trata del ejemplar con los subrayados y apostillas del Greco, que ahora puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional. Para la transcripción de las notas (pero no de los importantes subrayados), véase Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

73 Véase al respecto Lodovico Dolce, n. 60.

74 Xavier de Salas y Fernando Marías, *op. cit.*, p. 128.

75 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *op. cit.*, p. 226.

La principal dificultad del colorido reside en la imitación de las carnes, y consiste en la variedad de las tintas y en la suavidad [*morbidezza*]⁷⁶.

Pero quien realmente divulga la voz es Vasari, quien en sus famosas *Vite* la emplea no menos de cuarenta veces. Las pinturas de Masolino (Tommaso di Cristofano), por ejemplo:

Son esfumadas y unidas con tanta gracia que las carnes tienen la mayor suavidad [*morbidezza*] que se pueda imaginar⁷⁷.

Correggio es también un pintor suave, y cuenta Vasari que cuando Giulio Romano vio sus obras:

Dijo que nunca había visto un colorido que llegara a este extremo. Una era de una Leda desnuda y la otra una Venus, ejecutadas con tal suavidad [*morbidezza*], colorido y sombras de carne, que no parecían colores, sino carne⁷⁸.

El Greco no solo conoce el pasaje, sino que subraya la primera frase y anota al margen de su puño y letra una frase que Marías halla “difícilmente comprensible”⁷⁹: “Ysopo deva deçir con verdad”, ‘Esopo, debería decir en verdad’⁸⁰. Se refiere a la sabiduría proverbial de Esopo y quiere decir que la *morbidezza* de Correggio delata una sapiencia tan grande como la del

76 Lodovico Dolce, *op. cit.*: “La principale difficoltà del colorito è posta nella imitazione delle carni, e consiste nella varietà delle tinte e nella morbidezza” (pp. 152-153).

77 Giorgio Vasari, “Vita di Masolino”, *Vite*: “Le pitture sue sono sfumate e unite con tanta grazia che le carni hanno quella maggiore morbidezza che si può immaginare” (Segunda parte, p. 289).

78 Giorgio Vasari, “Vita di Antonio da Correggio”, *Vite*: “Le quali opera vedendo Giulio Romano, disse non aver mai veduto colorito nessuno ch’aggiugnesse a quel segno: l’uno era una Leda ignuda, e l’altro una Venere, sì di morbidezza colorito e d’ombre di carne lavorate, che non parevano colori ma carni” (Tercera parte, p. 18).

79 Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte*, p. 82.

80 Xavier de Salas y Fernando Marías, *ibidem*, p. 126.

famoso fabulista⁸¹. Ser sabio es ser suave. La pintura de Correggio es un apólogo cuya moraleja se cifra en la suavidad.

Al tener que ver específicamente con la suavidad de las carnes, ningún elemento de la pintura le presta mayor viveza a la representación que la *morbidezza*:

El colorido tiene tanta importancia y fuerza que cuando el pintor va imitando bien las tintas, la suavidad de las carnes [*morbidezza delle carni*] y la propiedad de cualquier cosa, hace parecer viva sus pinturas, de tal manera que solo les falta el aliento⁸².

Por eso el verso de Góngora reza: “el pincel [...] más süave / que dio espíritu a leño, vida a lino”. No cualquier pincel da espíritu y vida, sólo el “süave”; la suavidad del colorido y de las carnes es vida. Y a la inversa, una figura sin *morbidezza* no parece viva, sino una estatua de mármol rosado, una estatua de “pórfido” como el sepulcro imaginario del Greco:

Es necesario tener siempre el ojo avizor con las tintas de las carnes sobre todo, y con la suavidad [*morbidezza*], porque sucede que muchos las hacen parecer de pórfido, tanto en el color como en la dureza [*paiono di porfido, si nel colore come in durezza*]⁸³.

Ésta sería también una de las mayores limitaciones de la escultura como tal: haga lo que haga el artista, la *durezza* del mármol no puede competir en viveza con la *morbidezza* del lienzo:

81 Ver, por ejemplo, Carlos Alvar, Constance Carta y Sarah Finci, “El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto”, *Revista de Filología Española*, XCI, 2 (2011), pp. 233-260: “No faltaron retratos de Esopo a lo largo de la Edad Media, en los que se suele representar al fabulista como un clérigo, hombre de letras, entregado a su trabajo de *actor*, sentado en el escritorio, en plena actividad, o en actitud didáctica, como corresponde a su obra” (pp. 240-241). La *morbidezza* de Correggio delata la sapiencia de un gran *actor*.

82 Lodovico Dolce, *op. cit.*, pp. 150-152: “Il colorito è di tanta importanza e forza, che quando il pittore va imitando bene le tinte e la morbidezza delle carni, e la proprietà di qualunque cosa, fa parer le sue pitture vive, e tali che lor non manchino altro che 'l fiato”.

83 Lodovico Dolce, *ibidem*, pp. 152-153: “Bisogna aver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni, et alla morbidezza; perciocché molti ve ne fanno alcune che paiono di porfido, si nel colore come in durezza”.

¿Qué diré yo de la levedad de los cabellos y de la suavidad [*morbidezza*] de las barbas, sus colores tan vivamente desfilados y lustrosos que parecen más vivos que la misma viveza, cuando el escultor apenas puede formarlos en la dura piedra [*duro sasso*] pelo sobre pelo?⁸⁴

Lo menciono porque, aunque no haya sido dicho, el soneto al sepulcro del Greco es, entre otras cosas, un clásico *paragone* entre la escultura (la *durezza* del pórvido color carne) y la pintura (la *morbidezza* de la carne), sin que quepa duda de cuál de las dos artes se alza con el triunfo: la suavidad del colorido, que vence no solo a la escultura sino a la misma muerte⁸⁵. Repite el modelo Jáuregui en su “Diálogo entre Pintura y Escultura”, que es un *paragone* entre las “tintas süaves” y la “piedra dura”⁸⁶. Por “tintas süaves” entiende específicamente el *colorito* de “Coregio [Correggio] y Ticiano”⁸⁷.

84 Benedetto Varchi, *Lección sobre la primacía de las artes*, ed. facsimilar Cristóbal Belda Navarro, trad. Felipe de Castro, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, 1993 (2ª), pp. 144-145. El autor de la carta es Vasari. He corregido ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que reza: “Che dirò io della piumosità de’ capelli e della morbidezza delle barbe, i color sì vivamente stilati e lustra, che più vivi che la vivezza somigliano? Dove qui lo scultore [nel] duro sasso pelo sopra pelo non può formare”. Véase al respecto Benedetto Varchi, *Lettere di artisti a Benedetto Varchi*, en *Scritti d’arte del Cinquecento*, ed. Paola Barocchi, Milán, Riccardo Ricciardi, I, pp. 493-523 (p. 496).

85 Para la escultura en el soneto “De pura honestidad templo sagrado”, véase Daniel Weissbein, “*Ut sculptura poiesis* en Góngora”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 13 (2010), pp. 105-142. Para el *paragone* en la obra de Góngora, remito al soneto “Del marqués de Santa Cruz”, donde desde el primer verso compara la caducidad de las esculturas de bronce (“no en bronce, que caducan, mortal mano / [...] / esculpirá tus hechos”) con la inmortalidad del pincel (“la inmortalidad el no cansado / pincel las logre” (66, vv. 1-5 y vv. 12-13).

86 Juan de Jáuregui, “Diálogo entre la Naturaleza y la dos artes, Pintura y Escultura”, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 268-281 (pp. 271-272, vv. 61 y 71).

87 Juan de Jáuregui, *ibidem*, p. 273, v. 104. Matas Caballero anota “colorir” (“según Corominas este italianismo se usó por primera vez en el *Polifemo* de Góngora” [p. 273, n. 102]), “Coregio” y “Ticiano”, pero no “süave”. Jáuregui alude al soneto al Greco de Góngora en sus octavas al retrato de Arias Montano, obra de Pacheco: “pues niegan líneas de pincel moderno” (p. 522, v. 30); pedestre imitación de “el pincel niega al mundo más süave” de Góngora. Para el *paragone* en la España de

La *morbidezza* de los paisajes y de los desnudos de Tiziano gozó de especial fama; aventajaba a todos los grandes de la profesión “especialmente en la pintura suave [*morbida pittura*], con fuerza y natural viveza”⁸⁸. Por no apartarme del contexto español, donde Tiziano era reverenciado por reyes, artistas y escritores, cito nada más el testimonio de Cassiano del Pozzo al visitar las bóvedas del Alcázar de Madrid y toparse con la *Diana y Acteón* del veneciano, hoy en día en la National Gallery of Scotland:

Una vez bajamos a las dichas bóvedas donde se encuentran algunas habitaciones [...]. En la primera de ellas hay un *Baño de Diana* con un grupo de ninfas desnudas en una fuente, que imita a un relieve de mármol de factura antigua [nótese el *paragone* inscrito en la propia pintura], con un paisaje muy hermoso, sobre todo por los árboles. Resulta increíble la suavidad [*morbidezza*] de aquellas figuras⁸⁹.

Dolce describe el mismo cuadro de la siguiente manera:

Se encuentra en el mismo cuadro una mancha de un paisaje [*macchia d'un paese*] de una calidad tal, que el verdadero no es tan verdadero⁹⁰.

Pero precisamente con Tiziano la *morbidezza* empieza a cobrar un sentido distinto, y de designar simplemente la suavidad de las medias tintas, sin excluir otros aspectos de la pintura como la “diligencia”⁹¹ y hasta el

Góngora, ver Karin Hellwig, “El parangón entre pintura y escultura”, *La literatura artística española del siglo XVII*, trad. Jesús Espino Nuño, Madrid, Visor, 1999, pp. 175-252. No se refiere en absoluto al concepto de *morbidezza* ni a la suavidad del pincel.

88 Francesco Scannelli, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, Peril Neri, 1677: “Il famosissimo Tiziano [...] si rese in breve a molti superiore nella professione, massime nella morbida pittura, con forza e natural vivezza” (p. 7).

89 Cassiano del Pozzo, *El diario del viaje a España del cardenal Francesco Barberini*, ed. Alessandra Anselmi, trad. Ana Minguito, Madrid, Doce Calles, 2004, p. 258. El texto en italiano se encuentra en la p. 229.

90 Lodovico Dolce, “Carta de Lodovico Dolce a Alessandro Contarini”, en *Diálogo de la pintura*, pp. 233-236: “Trovassi ancora nel medesimo quadro una macchia d'un paese di qualità, che'l vero non è tanto vero” (p. 236). La verdad es mancha.

91 Giorgio Vasari, *Vite*: “Los paños, el cabello y las barbas fueron hechos y unidos con

“acabado”⁹², a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII —la época de Góngora y del Greco— el vocablo pasa a querer decir casi lo opuesto: “mancha”, “bosquejo”, “amago”; es decir, no cualquier tipo de “suavidad”, sino específicamente aquélla nacida de la *falta* de diligencia y acabado, la suavidad propia del borrón. Entonces ya no se habla solamente de “suavidad”, sino de la “verdadera suavidad”, entendiéndolo por ello la franqueza del golpe veneciano. Siguiendo a Vasari en la “Descripción de las obras de Tiziano”, ausente en la primera edición de las *Vidas* (1550) y añadida a regañadientes en la segunda (1568), aunque sin llamarla “Vida”, el zaragozano Martínez sitúa el punto de inflexión en torno a la pintura de Giorgione, el maestro del veneciano:

Este [Giorgione] fue el que puso *la verdadera manera de la morbidez* y unión y franqueza de obrar, desterrando la pigricia [pereza] y sequedad de obrar de lo que antes se usaba⁹³.

Hay una suavidad falsa, la que se usaba “antes”, y la suavidad verdadera del golpe, la “franqueza de obrar” veneciana. Pero nótese lo que ha pasado. “Franqueza”, ‘liberalidad’, ‘generosidad’, ‘bizarría’, significa casi lo opuesto de “suavidad”, que equivale más bien a ‘delicadeza’, ‘blandura’. Así, al menos, *antes*. A partir de Giorgione y, todavía más con Tiziano, que es quien verdaderamente libera el pincel de la representación figurativa, la suavidad se reviste de *crudezza*, ‘falta de refinamiento’, ‘aspereza’, ‘brusquedad’. De este modo —dice Vasari acerca de Giorgione—, “comenzó a darle a sus obras más suavidad [*morbidezza*] y a mancharlas con tintas crudas y dulces [*macchiarle con le tinte crude e dolci*], según mostraba el vivo, sin dibujar”⁹⁴. La *morbidezza* continúa siendo dulce, pero ahora es

tanta *suavidad y diligencia* [i panni, i capelli, le barbe e ogni altro suo lavoro furono fatti e uniti con tanta morbidezza e diligenza]” (primera parte, p. 189). Lo mismo dice acerca de Domenico Puligo: “Muy dulce de colorido y *suavidad, y trabajada con gran diligencia* [Molto dolce di colorito e morbidezza, e lavorata con molta diligenza]” (Tercera parte, p. 103).

92 Giorgio Vasari, *ibidem*: “Cabellos tan hermosos de color y con *acabada pulcritud* desfilados y realizados [capelli sì leggiadri di colore e con finite pulitezza sfilati e condotti]” (Tercera parte, p. 18).

93 Jusepe Martínez, *op. cit.*, p. 230.

94 Giorgio Vasari, “Descrizione delle opere di Tiziano da Cadore”, *Vite*: “Cominciò

además una mancha cruda y sin contornos, “sin dibujar”. Un poco más y llegamos a aquella suavidad *ultrajante* de la *Fábula de Píramo y Tisbe* que ya he citado: “Ultraje mórbido hicieran / a los divinos desnudos” (317, vv. 75-76). De manera subrepticia, la *morbidezza* se convierte en *crudezza* ultrajante. También podríamos decir: el dulce encarnado de antes se convierte en auténtica carne e, incluso, en “desollado de color”⁹⁵. El desnudo cobra un espesor fenomenológico que lo despoja de divinidad⁹⁶.

Aunque el Greco admira el colorido y la *morbidezza* de Correggio por encima de los de cualquier otro pintor (con excepción de Tiziano, por supuesto), la única vez que usa la voz “suave” en sus apostillas lo hace en el

a dare alle sue opere più morbidezza [...] e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno” (Tercera parte, p. 806). El Greco subraya casi toda la página, y anota en el margen del párrafo que acabo de citar: “Si el alcansaba en lo que yo e visto en alguna pintura de Juan Belin de otra manera y posesion tenria los que estudian del natural que no los tiene”; es decir, ‘si él [Vasari] alcanzara a ver lo que yo he visto en alguna pintura de Giovanni Bellini, de otra manera juzgaría a los que estudian del natural, cosa que no hace’ (Xavier de Salas y Fernando Marías, *El Greco y el arte*, p. 132).

95 Sergei Eisenstein, *El Greco, cineasta*, ed. François Albera, trad. Pablo García Canga, Barcelona, Intermedio, 2014, p. 116. Eisenstein tiene una aguda conciencia de la “suavidad” del Greco: “Las formas se disuelven, fundiéndose en lo informe. La roca pierde la dureza de sus contornos y la rigidez de la forma. No se desmigaja en pedrisca, sino que adquiere una fluidez untuosa” (pp. 29-30).

96 El espacio con el que cuento no me permite profundizar en la importancia de la “carne” en los estudios estéticos de corte fenomenológico de autores como Henri Maldiney (*Regard, parole, espace*), Gilles Deleuze (*Lógica de la sensación y Pintura: el concepto de diagrama*) y Georges Didi-Huberman (*Venus rajada, La pintura encarnada y La imagen abierta: motivos de la encarnación en las artes visuales*). Baste recordar la diferencia de significado entre *nude* (‘desnudo’) y *naked* (‘desnudo’), inexistente en español. El *nakedness*, la exposición casi pornográfica de la carne, va mucho más lejos que el pudoroso *nudeness* usualmente reservado a las artes plásticas. Mi tesis es que, a partir de la pintura de borrones de Tiziano, el arte cruza la frontera que separa el *nudeness* artístico del *nakedness* obsceno, el espesor fenomenológico de la carne. El “ultraje mórbido” de Góngora es un ejemplo claro del espesor de la carne tizianesco; no se trata ya del dulce “encarnado” de antes, sino de la crudeza de la “carne” del golpe veneciano. Para expresarme en los términos de Didi-Huberman, la belleza de Venus sufre una rajadura que la despoja de divinidad. Véase asimismo Enrica Cancelliere, “El ‘encarnado’ de Galatea”, en *El universo de Góngora: Orígenes, textos y representaciones*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 155-176. No menciona en ningún caso el concepto de *morbidezza*.

contexto de la perspectiva aérea, donde significa “indiscernible”. Sus palabras son éstas: “Nela nuestra vista tanto mas leyo están suaves que non se diszerne si non ay que la gran destanza”; ‘para nuestra vista, cuanto más lejos están, [más] suaves, que no se discierne si no hay más que gran distancia’⁹⁷. La redacción es confusa, pero se entiende: mientras más lejos están los objetos, más “suaves” se ven porque la distancia impide discernirlos con claridad. Marías y Bustamante, a quienes debemos la laboriosa transcripción de las apostillas del Greco, parafrasean: “Nuestra vista [ve que] las cosas cuanto más lejos se ven son más suaves, de forma que no se distinguen”⁹⁸. Las cosas lejanas —los llamados “lejos”— se ven suaves y las cosas suaves se ven lejanas. Da Vinci, que fue el inventor del concepto de perspectiva aérea, también emplea la voz “indiscernible”, pero cualificada por otra dos que harán historia: esbozo y *non finito*, ‘sin acabar’. He aquí su célebre frase:

El exceso de aire impide la claridad de la forma de los objetos, de manera que las partes minúsculas del cuerpo serán indiscernibles e irreconocibles [*indiscernibili e non conosciute*]. Por eso, pintor, harás las figuras solamente esbozadas y sin acabar [*accennate e non finite*]⁹⁹.

97 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, p. 232.

98 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *ibidem*, p. 120.

99 Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, ed. digital Angelo Borzelli <www.liberliber.it/mediateca/libri/leonardo/trattato>: “La molt’aria impedisce l’evidenza della forma d’essi obietti, onde le minute particole d’essi corpi saranno indiscernibili e non conosciute. Adunque tu, pittore, farai le piccole figure solamente accennate e non finite” (tercera parte, fragmento 511). La edición de Ángel González García, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2004 (5ª), contradice el original: “De cómo las figuras pequeñas han de ser necesariamente finitas” (p. 396). El texto de Da Vinci reza: “Che le figure piccole non debbono per ragione esser finite”, ‘que las figuras pequeñas por obligación no deben estar acabadas’. Para la estética del *non finito* en la pintura italiana, ver Paola Barocchi, “Finito e non-finito nella critica vasariana”, *Arte Antica e Moderna*, 1 (1958), pp. 221-235; Paula Carabell, “Finito and Non-Finito in Titian’s Last Paintings”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28 (1995), pp. 78-93; Augusto Gentili, “Tiziano e il non finito”, *Venezia Cinquecento. Studi di Storia dell’Arte e della Cultura*, II, 4 (1992), pp. 93-127; Augusto Gentili, “Problemi dell’ultimo Tiziano: finito e non finito tra variazioni e perdite di senso”, *Tiziano: L’ultimo atto*, ed. Lionello Puppi, Milán, Skira, 2009, pp. 135-143; Creighton E. Gilbert, “What is Expressed in Michelangelo’s ‘Non-Finito’”, *Artibus et Historiae*,

La pintura acaba de descubrir su vocación secreta: la perfección en lo *non-finito*.

El primer teórico español de la *morbidezza* en el sentido estricto de la palabra —formas esbozadas y sin acabar— es Carducho, quien despojando al término de toda noción de unión y lisura de colores —la *morbidezza* misma—, escribe:

Aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores [...] no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones¹⁰⁰.

El verdadero magisterio radica en la falta de magisterio del borrón.

Palomino es acaso más radical y luego de aclarar que la suavidad *no* es suave —“la suavidad [...] no consiste en lo liso y terso de ella”—, escribe¹⁰¹:

Velázquez, cuya pintura acredita este discurso [...] consiguió la morbidez, dulzura y suavidad, *sin la precisión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad, y magisterio*¹⁰².

Y acto seguido sentencia: “Ésa tiene la verdadera suavidad, aunque de cerca esté aborronada, golpeada y pastosa, como lo vemos en las cosas de Carreño, Velázquez y otros”¹⁰³. No se atreve a mencionar al Greco —excepto Góngora y Paravicino, casi nadie se atreve—, pero quien introdujo la “verdadera suavidad” en España fue él.

Entre los escritores áureos familiarizados con el término “suave”, en el sentido que acabo de explicar —“suavidad de mancha”¹⁰⁴, “mancha

XXIV, 48 (2003), pp. 57-64; y Alexander Nagel, “Leonardo and *sfumato*”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 24 (1993) pp. 7-20.

100 Vicente Carducho, *op. cit.*, pp. 266-267.

101 Antonio Palomino, *op. cit.*, II, p. 356. Todo el capítulo está dedicado a esclarecer la “suavidad de la pintura: en qué consiste”.

102 Antonio Palomino, *ibídem*, II, p. 356.

103 Antonio Palomino, *ibídem*, II, p. 357.

104 Giovanni Battista Volpato, *La verità pittoresca*, en Elia Bordinon Favero, *Giovanni Battista Volpato, critico e pittore*, Treviso, De’Longhi, 1994, pp. 407-431: “Sovezza [suavezza o soavezza] di macchia” (p. 422). Por *sovezza di macchia* o suavidad de

de artificio”¹⁰⁵, “mancha sin mancha”¹⁰⁶, “bella mancha”¹⁰⁷, “mancha con arte”¹⁰⁸, “mancha de luz”¹⁰⁹, etc.—, destaca Calderón, en su auto de *La sibila de Oriente*:

... este monte que es columna
dórica del firmamento;
más agradable a mi vista
que estos árboles compuestos
de fruta y flor; *más süave*
que las luces y bosquejos
de sus sombras en la fiesta
que hiere el sol más severo¹¹⁰;

y, por supuesto, Góngora, que ya antes había empleado el mismo sintagma en el *Polifemo*: “pincel süave / lo ha bosquejado ya en su fantasía” (*Polifemo*, vv. 251-252).

mancha, Volpato entiende la supresión de los contornos y del claroscuro caravaggesco: “La suavidad suya nace tanto de la práctica de manejar el pincel como de la composición de las tintas, siendo ésta enemiga de los términos, contornos, blancos y negros agudos [la morbidezza sua poi tanto nasce dalla pratica di maneggiare il pennello come da componimento delle tinte, essendo questa nemica de’ termini, contorni, bianchi e neri acutii]” (p. 426).

105 Marco Boschini, *op. cit.*, p. 361 (vv. 6-7): “Giambatista Zelotti, tan digno autor, / tú también de gran mancha de artificio [gran machia d’artificio]”.

106 Marco Boschini, *ibidem*, p. 67 (vv. 23-27): “Una práctica / común en Venecia; digamos que confusa, / de esbozos y manchas, sin conclusión. / ¡Oh manchas sin mancha, antes bien esplendores, / que lucen más que cualquier luz! [Una pratica, che s’usa / far a Venezia; come a dir, confusa, / de abozzi e machie, senza conclusion. / Oh machie senza machia, anzi spendori, / che luse più de qual se sia lumiera!]”.

107 Carlo Ridolfi, *op. cit.*, p. 84: “Bella mancha, dejándonos el autor [Giorgione] la figura del ministro sin acabar [bella macchia, lasciandovi l’autore la figura del ministro non finite]”.

108 Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*: “Deste, pues, lunar del orbe, / si bien lunar con belleza; / desta, pues, mancha con arte” (Jornada 1, p. 859).

109 Fray Hortensio Paravicino, *La Gridonia*, p. 45, v. 204: “En zafir manchado a luces”. Repite la metáfora en el “Panegírico funeral”, *Sermones cortesanos*, p. 195: “Estrella que en eternidades manche hermosamente de luz la parte que le toca del cielo”.

110 Calderón de la Barca, *La sibila de Oriente*, Jornada 3, pp. 890-891.

En ambos casos, la suavidad es sinónimo de “bosquejo”¹¹¹. En cuanto a este concepto, no está de más citar las siguientes palabras del príncipe de Esquilache acerca de la pintura de borrones del Greco: “Que escriba a lo moderno le aconsejo / al que aplausos inútiles pretende, / y al Greco imite el hórrido bosquejo: / que el uso ahora estas durezas vende”¹¹². Tiene razón en comparar la *maniera* moderna de Góngora con los horribles bosquejos del Greco, pero se equivoca en llamarlos “duros”: son suaves; la suavidad bosqueja¹¹³.

En lugar de “suave”, Calderón emplea otras veces el adjetivo “sutil”, que, sin ser un término técnico como el primero, a veces tiene el mismo significado. Así, por ejemplo, en la larga descripción del paisaje —pintura de borrones— de *El príncipe constante*:

No pudo la vista absorta
determinarse a decir
si eran naos o si eran rocas,
porque como en los matices
sutiles pinceles logran
unos visos, unos lejos,
que en perspectiva dudosa

111 Para el significado de la voz “bosquejo” en el *Polifemo*, ver Enrica Cancelliere, *Góngora. Percorsi della visione*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1990, pp. 97-104: “El ‘bosquejo colorido’ del que habla Góngora podría referirse a la técnica de Tiziano” (p. 102). Sin duda es así; se refiere a la pintura de borrones de artistas como Tiziano, el Greco y Jacopo Bassano. Para la relación del “pincel de la fantasía” con la “flecha de Amor” en el mismo poema, véase José María Pozuelo Yvancos, “La *Fábula de Polifemo y Galatea* como poema narrativo”, en *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, pp. 25-40 (pp. 38-39). Ninguno de los dos críticos para mientes en el tecnicismo “süave”.

112 Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, *Obras en verso*, Amberes, Baltasar Moreto, 1663, p. 203.

113 Comparar con Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, pról. Miguel Morán Turina, Madrid, Akal, 2001, que incurre en el mismo prejuicio: “Es duro [el Greco], desabrido, extravagante” (t. 5, p. 5); “su colorido duro y extraño” (t. 5, p. 7). Corrige Góngora a contracorriente de todos: “Es *süave, sabroso, extravagante*”, “su colorido *süave y extraño*”.

parecen montes tal vez,
y tal, ciudades famosas,
—porque la distancia siempre
monstruos imposibles forma—
así en países [paisajes] azules
hicieron luces y sombras,
confundiendo mar y cielo
con las nubes y las ondas,
mil engaños a la vista;
pues hasta entonces curiosa
solo percibió los bultos
y no distinguió las formas¹¹⁴.

Percepción sin distinción, la sutileza del pincel oscila entre la *forma formata* y la *forma formans*, entre la figura y el figural. Pero nótese la contradicción interna de la *maniera* jesuítica calderoniana: apenas toca la sintaxis, como si la andadura del verso tuviera poco que ver con la pintura de borrones que tan aptamente describe. Las “naos” (‘naves’) se confunden con rocas y los montes con ciudades, pero la lengua de Calderón se mantiene estoica en la orilla, “determinada a decir”. Góngora corrige ese exceso de “determinación” —la lengua por encima del borrón— mediante el hipérbaton, que le permitirá no solo describir la *morbidezza* del Greco, sino ponerla en práctica.

3. LA SUAVIDAD DE GÓNGORA

Si ahora nos acercamos al verso de Góngora en toda su *suauidad*, es decir, como borrón y no solo como palabra, en lo que tiene de bulto y no solo en lo que tiene de forma, quizá lo entendamos mejor:

El pincel niega al mundo más süave.

114 Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, ed. Enrica Cancelliere, Madrid, Mundo Nuevo, 2000, Jornada 1, vv. 232-250; con buena introducción y notas.

¿Qué *susurra* este verso¹¹⁵? No pregunto qué significa, sino ¿qué *bosqueja*? Bosqueja que la muerte del Greco niega al mundo el pincel más borroso que ha existido. Ante todo, el soneto es un duelo por los suaves *borrones* del Greco, un monumento funerario a la mancha. Pero en nombre de esos mismos borrones, bosqueja también lo contrario: que el pincel del Greco niega la suavidad del mundo.

Se me objetará que el poema no dice eso. Pregunto: ¿No *significa* eso o no lo *dice*? Porque el verso podrá significar, en efecto, ‘la dura llave del sepulcro niega al mundo el pincel más suave’, pero el hipérbaton que el lector tiene ante los ojos dice exactamente lo contrario:

El pincel niega al mundo más süave;

o incluso:

... dura llave,
el pincel niega al mundo más suave;

como si la llave y el pincel fueran uno solo y no, según determina el orden sintáctico, sujeto (la llave) y objeto (el pincel). El verso *significa* —orden gramatical de los significados— que la llave niega el pincel, mientras que el hipérbaton *dice* —orden plástico de los significantes— que la llave y el pincel niegan al mundo. El sentido último del poema se juega entre el orden gramatical de los significados y el orden plástico de los significantes o, si se quiere, entre “leer” y “ver”.

La pregunta es, entonces, si vamos a leer a Góngora desde el hipérbaton o por encima de él; si vamos a leer a Góngora sólo de acuerdo al orden sintáctico del español, primero el sujeto, luego el verbo y finalmente el predicado, o si lo vamos a leer también de acuerdo al orden espacial del hipérbaton, donde el objeto “pincel” se convierte en el sujeto de la negación mientras que el mundo se convierte en el objeto negado, con el sintagma adjetival “más süave” flotando indeciso al final del verso, sin que

115 Entiendo por “susurro”, con Roland Barthes, “ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido”. Ver al respecto “El susurro de la lengua”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. Cristina Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 115-119 (pp. 117-118).

sepamos con exactitud, como ya vieron Foster y Ramos (ver más arriba, párrafo 2), si califica a “píncel”, con el que mantiene una dependencia sintáctica a distancia, o a “mundo”, el término inmediatamente adyacente. El orden adyacente del hipérbaton *dice* “mundo más suave”, así que lo más normal es que todos entendamos inicialmente que se refiere a “mundo”, como creyó todavía a finales del siglo XIX Casal y Amenedo¹¹⁶.

Este sencillo hecho —que el hipérbaton *también* escribe— pone de manifiesto un aspecto fundamental de la sintaxis de Góngora; a saber, que la función del hipérbaton no consiste simplemente en alterar el orden sintáctico de la frase. Tampoco se trata de “un instrumento expresivo de valor estilístico” que aquí y allá “facilita un donaire” o “hace resaltar el valor eufónico o colorista de una palabra”, como entiende Alonso¹¹⁷. La función primordial del hipérbaton, como ha demostrado de manera ejemplar Ly, es *producir nuevos efectos de sentido* de acuerdo a un orden espacial y no gramatical; un orden, dice Ly, “analógico”, “mimético” o “figurativo”, en vez de estrictamente lógico y reflexivo¹¹⁸. Como el parén-

116 Ramón Casal y Amenedo, *Ejercicios de análisis literarios*, La Coruña, Imprenta de la Casa de Misericordia, 1883 (2ª): “Tampoco es tarea fácil alcanzar lo que Góngora quiso decir con el epíteto ‘dura llave’ aplicado al sepulcro de mármol que encerraba los restos de un notable artista, así como tampoco entender aquello de que la ‘forma elegante’ de dicho sepulcro ‘niega el píncel *al mundo más suave*’” (p. 98).

117 Dámaso Alonso, *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 225 y 202.

118 Nadine Ly, “El orden de las palabras: orden lógico y orden analógico (La sintaxis figurativa de las *Soledades*)”, *Bulletin Hispanique*, CI, 1 (1999), pp. 219-246. Comparto su tesis de que la sintaxis de Góngora representa un esfuerzo sin precedentes en las letras españolas por liberar la lengua de “la ‘esclavitud’ de las formas gramaticales y de la linealidad discursiva” (p. 233). También hago mía su definición de “orden analógico” (orden análogo al desorden del mundo), que coincide con la idea de Dolce, Boschini y otros teóricos de la pintura de borrones, de que el pintor no imita las formas de la naturaleza, sino sus manchas. Sin referirse a la pintura de borrones, lo que quiere decir Ly es que la sintaxis de Góngora es “análoga” a los borrones de la naturaleza. La figurabilidad de la sintaxis es lo mismo que la deformación de la figura. En la misma dirección de Ly, véase Mercedes Blanco, “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin Hispanique*, CXII, 1 (2010), pp. 169-217; y Góngora o la invención de una lengua, pp. 296-301. No he tenido acceso a la tesis de Ana Cristina López Viñuela, *El hipérbaton en Góngora*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, que seguramente aportará datos de interés.

tesis, que es un tipo específico de trasposición, el hipérbaton designa *otra frase dentro de la frase*. Sin destruir del todo la frase primera —sin destruir del todo el lenguaje discursivo—, reordena sus partes de modo que susurre otra cosa. A ello se refería Machado cuando exclama en un elogio nada común en él que el soneto al Greco de Góngora “es quizá lo más sabio de lengua de la poesía española. La palabra pinta y la sintaxis dibuja; ¡ah maravilla!”¹¹⁹. Imitando el “pincel süave” del Greco, *el hipérbaton también dibuja*; no es un error a evitar sino otro saber de lengua.

Siguiendo las conclusiones de Foucault acerca del hipérbaton en la traducción de la *Eneida* de Virgilio por Klossowski —“Sangran las palabras” —, yo diría, entonces, que la lengua de Góngora se deja entender de dos modos distintos¹²⁰. Una sería la palabra entendida como unidad lingüística y otra muy diferente la palabra entendida “como hecho de yuxtaposición y de sucesión”¹²¹, como “sitio verbal”¹²². La poética del hipérbaton es una poética del sitio verbal¹²³. No importa tanto lo que significa el verso desde el punto de vista lingüístico cuanto lo que dicen las palabras *una al lado de la otra*, según el puesto que ocupan en la frase y no según su sentido gramatical.

Si leemos el verso de Góngora desde esta perspectiva, como hecho de yuxtaposición y de sucesión, y no como hecho lingüístico, en su orden figurativo y no solo en su orden lógico, comprobaremos que “bosqueja” cuatro constituyentes sintácticos:

1. *Dura llave el pincel* (vv. 2-3). El pincel es llave. Opuestos en el orden gramatical, la llave y el pincel son ahora sinónimos y homófonos: ‘llavEL pincEL’.

119 Antonio Machado, *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1980, p. 317.

120 Michel Foucault, “Sangran las palabras” (1964), en *Obras esenciales*, trad. Miguel Morey, Julia Varela y otros, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 249-252.

121 Michel Foucault, *ibidem*, p. 249.

122 Michel Foucault, *ibidem*, p. 250.

123 No digo nada que no haya intuido Jorge Guillén en su finísimo “Góngora”, en *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 31-71: “Los quiebros antinaturales del hipérbaton interponen una violencia, o lo que igual, una tensión. Esa tensión adquiere valores expresivos. Cada palabra, *en virtud de su ‘lugar’* —puntos que descansan sobre ella y puntos sobre los que ella descansa—, da un rendimiento a la vez constructivo y expresivo” (p. 39).

2. *El pincel niega* (v. 3). El pincel del Greco no “da” (como dice el verso inmediatamente siguiente), sino que, como corresponde a una dura llave, niega, cierra la puerta de la visión.

3. *Niega al mundo* (v. 3). No imita al mundo, sino que lo niega, pronunciado, encima, ‘llavEL pincEL negAL’, como si el sonido de las palabras borrara la diferencia semántica que las separa, o como si la presión del figural quisiera convertir el lenguaje en una sopa de letras.

4. *Mundo más suave* (v. 3). Pronunciado ‘MUNdoMÁSSÚA’. La llave-pincel niega la suavidad del mundo, sin que sepamos bien qué significa “süave” en este constituyente. ¿Niega la “dulzura” del mundo? ¿La “dulzonería” del mundo? El Greco tenía fama de “desabrido y arrojado”¹²⁴; no sería inverosímil concluir que su pincel niega la suavidad dulzona del mundo.

Nótese, por otro lado, que el verbo “negar”, ya sea que el mundo niegue la suavidad del Greco, o que el Greco niegue la suavidad del mundo, no es la única negativa del poema. También tenemos la condicional “si no” en el v. 11: “Luces si NO sombras”; la concesiva “a pesar de” en los vv. 12-13: “a pesar de su dureza, / lágrimas”; y las voces “peregrino” (v. 1), “liNO” (v. 4), “NOmbre” (v. 5), “diNO” (v. 5) y “camiNO” (v. 8), repartidas a lo largo de los dos primeros cuartetos.

“Negar” es asimismo una de las voces más frecuentes de la poesía de Góngora. Tanto es así que Alonso no duda en recoger el reflexivo “negarse” en su “Lista de palabras afectadas según censuras y parodias del siglo XVII”¹²⁵, junto con otros gongorismos como “errante”¹²⁶, “desvanecerse”¹²⁷, “disolver”¹²⁸, “neutralidad”¹²⁹ y el inverosímil “poco, mucho”¹³⁰, todos los cuales apuntan de manera inequívoca al “eclipse”¹³¹ de la representación. Menciono nada más tres ejemplos particularmente

124 José García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2006: “El grande estudio que en la anatomía hizo [el Greco] le obligó a seguir el camino tan desabrido y arrojado” (p. 7).

125 Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 111.

126 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

127 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 106.

128 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

129 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 111.

130 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 113.

131 Dámaso Alonso, *ibidem*, p. 107.

machacones: “Niego estos quicios, niego la cultura” (274, v. 26); “gozando lo que se niega, / negándose lo que goza” (*Firmezas*, vv. 788-789); y “o todo me negó a mí, / o todo me negué yo” (328, vv. 32-33), este último muy parecido al hipérbaton sobre el que gira el soneto al Greco (‘o todo negó al Greco, o todo lo negó él’).

¿Qué significa esta “afectación”? ¿Cómo entender la negatividad gongorina? ¿Es porque el llamado “culteranismo” en realidad niega la cultura, como dice textualmente el verso que acabo de citar? (“niego la cultura”). ¿Porque la negación aviva el goce? (“gozando lo que se niega”). ¿Por cansancio del “yo” y anhelo de *aniquilatio* mística? (“todo me negué yo”). Sin duda, las tres cosas. Contra la Vulgata, Góngora no es un poeta “culterano” sino profundamente anticulterano (niega el valor edificante de la cultura mediante el garabato figural); goza la negación del objeto; y finalmente, goza negándose a sí mismo como sujeto. Innegable es sólo una cosa: el carácter apofático de su lengua (del griego *ποφάναι*, ‘decir no’, ‘negar’). No escribe sino que escribe que no escribe; goza escribiendo de la peor manera posible (siempre la lógica de lo peor), como si cada palabra, y cada sílaba de cada palabra (“OH peregrINO” [v. 1]), estuviesen en guerra consigo mismas y solo quisieran morir / de gusto¹³².

Al lector no se le escapará la profunda relación de esta *petite mort* lingüística —la contradicción permanente de la lengua de Góngora— con la muerte mística de una Santa Teresa o de un San Juan de la Cruz. No insisto en ello porque no es el lugar y porque ya lo ha hecho, de otro modo y con otros modos, Baena en distintos estudios¹³³. En cambio, sí quisiera subrayar el parecido con el apofatismo del Greco, ese pintor “que no quiere ser pintor”, según el afortunado verso de Torre Farfán:

132 Para un primer acercamiento al tema, ver Humberto Huergo Cardoso, “Afasia y negación en las *Soledades* de Góngora”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 3 (2004), pp. 317-334.

133 Julio Baena, *Quehaceres de Góngora*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2011, pp. 153, 163 y *passim*; y “Sense and Equivalence in Góngora and the Spanish Mystics: A Credit Crisis”, *Poiesis and Modernity in the Old and New Worlds*, ed. Anthony Cascardi and Leah Middlebrook, Nashville, Tennessee, Vandervilt UP, 2012, pp. 273-286.

La manera parece del Griego o yo no entiendo de pintura; y a fe que lo borrado tiene arte, porque de cerca es nada y de lejos tampoco¹³⁴.

Y acto seguido cita los versos que acabo de mencionar:

Un pintor quiero pintar
que no quiere ser pintor;
sobran los colores, pero
le falta la emprimación.
[...]
Fantasías pinta a oscuras
allá en su imaginación,
que quiere imitar a Oriente
pero quédase en su horror.
Dibujó su vanidad
Ovenio con un carbón,
y a bosquejo tan en sombras
tan oscuras tintas dio¹³⁵.

Como a Torre Farfán le resulta inconcebible que lo borrado tenga arte, según es, en efecto, el caso, el poema es un “vejamen”; pero de todos modos su autor tiene razón: el Greco (en realidad su discípulo Pedro de Orrente, que es el misterioso pintor aludido en el poema) no quiere pintar. Más bien quiere no-pintar, pintar el “no”, haciendo alarde de un saber que no sabe que conjuga la *via negationis* de la *Jerarquía celeste* de Pseudo Dionisio Areopagita, libro que figura en el inventario de 1614 de su biblioteca, con el estudio sin estudio de la estética veneciana¹³⁶. “Para venir a lo que

134 Fernando de la Torre Farfán, *Templo panegírico*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663, f. 201v.

135 Fernando de la Torre Farfán, *ibidem*, f. 201v.

136 Para la biblioteca del Greco, véanse Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*: “Mundo aparte [...] es el de los libros de Pseudo Diosisio Areopagita, de quien el Greco poseía su *De coelesti hierarchia*” (p. 152). El inventario de 1614 se reproduce en las pp. 221-222: “San diosisio de Celesti yerarquia” (p. 221). Ver igualmente *La biblioteca del Greco*, eds. Javier Docampo y José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 54 y 210-211. El texto, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, ed. Teodoro H. Martín-Lunas, trad. Olegario González de Cardenal, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, habla por sí solo:

no sabes, / has de ir por donde no sabes. / Para venir a lo que no eres, / has de ir por donde no eres”¹³⁷. Ni Góngora ni el Greco estudian sólo para “saber”. Estudian, más bien, para *releva*r el saber (*Aufheben*) mediante la forma sin forma del borrón. Esto es importante. La cuestión no es el simple saber o la simple forma, pero tampoco la simple ignorancia o la simple deformidad. La cuestión es el saber sin saber productor de formas sin forma, sin que acabemos nunca de comprender el abismo de ese “sin” que no es ni mucho ni poco, sino, como las palabras primitivas estudiadas por Freud, “mucho poco”¹³⁸:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el sol y la distancia niega (*Sol.* 1, vv. 194-196).

No seamos ingenuos. Que el adjetivo “poco” se refiera en realidad al pequeño mirador desde el cual el peregrino y su anfitrión contemplan la vista que se extiende a sus pies y “mucho” a la amplitud de ésta (si un pequeño punto les despliega un amplio paisaje) no elimina de ninguna

“La teología se vale de imágenes poéticas al estudiar estas inteligencias que carecen de figuras” (p. 122); “la revelación divina se presenta de dos maneras. Una procede naturalmente por medio de imágenes semejantes a lo que significan. La otra emplea figuras desemejantes hasta la total desigualdad y el absurdo” (p. 125). El Greco y Góngora se valen de imágenes desemejantes, esto es, imágenes poéticas semejantes al figural angélico.

137 San Juan de la Cruz, *Obras completas*, ed. Lucinio Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (2ª), p. 290.

138 Ver Sigmund Freud, “Sobre el sentido antitético de las palabras primitivas”, en *Obras completas*, ed. James Strachey con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2012 (11ª), XI, pp. 143-153: “El inglés dice todavía hoy, para expresar ‘sin’, *without*, o sea *consin*, y lo mismo hace el prusiano oriental (*mitohne*). Además, *with*, que hoy correponde al alemán *mit* (‘con’), quería decir en su origen tanto ‘con’ como ‘sin’, como todavía se discierne en *withdraw* (‘retirar’) y *withhold* (‘sustraer’). Discernimos el mismo cambio en el alemán *wider* (‘contra’) y *wieder* (‘junto con’) (p. 152)”. A un tiempo culta y salvaje, la lengua de Góngora es un esfuerzo por recuperar el sentido antitético de las palabras primitivas. Se niega a escoger entre “sí” y “no”, prefiriendo siempre una especie de “consin” (with-out) a un tiempo afirmativo y negativo. Ridiculizado por los primeros lectores de las *Soledades*, el sintagma “poco-mucho” es el equivalente del “consin” freudiano.

manera la incoherencia del hipérbaton “si mucho poco mapa les despliega mucho”; simplemente se añade a ella. El orden lógico de los significados no elimina el orden espacial de los significantes. Más aún, el orden del significado resulta a menudo inferior al orden de los significantes, que liberados del yugo gramatical “bosquejan” mucho más de lo que significan; “ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad”¹³⁹. El “amago” no sólo apunta, sino que ejecuta plenamente. Es por eso que las paráfrasis y las traducciones de Góngora resultan tan decepcionantes¹⁴⁰. El sentido sin el contrasentido del hipérbaton; el significado sin la negativa del amago; el “sol sin eclipses” que diría Gracián¹⁴¹, despojan las razones de “secreto vigor”. Como en la pintura de borrones, el vigor de la palabra radica en el eclipse de la significación. El siguiente pasaje del *Cannocchiale* de Tesaurò, la piedra de Rosetta de la agudeza barroca, pone de manifiesto la relación de lo no-dicho (la palabra gongorina) con lo no-pintado (la pintura de borrones del Greco):

La agudeza vocal es una imagen sensible del arquetipo, gozando también la oreja de sus pinturas, que tienen el sonido por colores y por pincel la lengua. *Pero imagen esbozada más bien que acabada [immagine abbozzata più tosto che finita]; donde el ingenio entiende más de lo que la lengua dice y el concepto suple donde falta la voz. Y*

139 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 156: “Sujétansele todos sin advertir el cómo, reconociendo el secreto vigor de la connatural autoridad [...] porque ejecutan más con un amago, que otros con una prolijidad”. El vigor descansa en el amago, no en la prolijidad.

140 La mejor crítica que conozco de la costumbre de parafrasear a Góngora como si el sentido de la lengua fuese comunicativo la ha firmado Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'esthétique comme science intuitive*, trad. Yamina Oudaï Celso, París, Mimésis, 2016, pp. 186-187: “Hay que llevar a cabo una inspección del texto [las *Soledades*] que tenga en cuenta su resistencia a la paráfrasis” (p. 186).

141 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 38: “¿Quién es el sol sin eclipses, el diamante sin raza, la reina de lo florido sin espinas?”. La pregunta que se hace es: ¿qué sería la positividad de la forma sin el figural que la desfigure? ¿Qué sería la forma sin la potencia negativa de lo informe? ¿Qué sería la belleza proverbial de la rosa sin la fealdad de las espinas? Y la respuesta es siempre desconcertante: la belleza de la rosa radica en la fealdad de las espinas que al mismo tiempo niegan tal belleza y la afirman más allá de la perfección orgánica. En otras palabras, aunque la belleza no radica sólo en la negatividad, tampoco hay belleza sin negatividad.

a la inversa, en los dichos demasiado claros el ingenio pierde su luminosidad, así como las estrellas que centellean en la oscuridad se apagan con las luces¹⁴².

La agudeza es imagen, pero esbozada e inacabada: palabra-borrón. De lo contrario, la oreja no gozaría. La oreja sólo goza (“godendo ancora l’orecchio”) con la falta de voz, negativamente. La propedéutica barroca es ésta: “Más es la mitad que el todo” (Gracián)¹⁴³; más persuade lo que se percibe menos (Paravicino)¹⁴⁴; y “sus borrones valen más que lo muy acabado de otros” (Pacheco)¹⁴⁵. Sea en pintura, sea en poesía, el sentido cae del lado de la negación. *Ut pictura poesis* no siempre quiere decir “como la pintura, la poesía”. A veces quiere decir también —y la clásica definición de Horacio así lo declara— “como la no-pintura, así la no-poesía”¹⁴⁶. La *falta* de sentido

142 Emanuele Tesauro, *Anteojos de larga vista*, trad. Fray Miguel de Sequeyros, Madrid, Antonio Marín, 1741, I, p. 15. He modificado ligeramente la traducción para ajustarla mejor al original, que reza: “L’arguzia vocale è una sensibile immagine dell’archetipa: godendo ancora l’orecchio le sue pitture, che hanno il suono per colori e per pennello la lingua. Ma immagine abbozzata più tosto che finita, dove l’ingegno intende più che la lingua non parla e il concetto supplisce dove manca la voce. Et per contrario, ne’ detti troppo chiari l’arguzia perde il suo lume, siccome le stele nella oscurità lampeggiano si smorzano con la luce”. Ver Tesauro, *Il cannochie aristotelico*, ed. de August Buck, Berlín, Gehlen, 1968, p. 17.

143 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 7.

144 Fray Hortensio Paravicino, *La Gridonia*: “Me ha persuadido más / lo que he percibido menos” (p. 46, vv. 270-271).

145 Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 415. Alude al pintor veneciano Jacopo Bassano, artista ponderado por el Greco.

146 El texto *completo* de Horacio (casi nunca se lo cita completo), *Epístolas. Arte poética*, ed. y trad. Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, reza: “Como la pintura, la poesía: la habrá que te captive más, cuando más te acerques [*si propius*], y otra cuando más lejos te retires [*si longius*]. / Una gusta de la penumbra [*obscurum*], otra querrá ser vista a plena luz [*sub luce*]” (pp. 219-220). Hay dos clases de pintura y de poesía: una clara y otra oscura, aquélla para ser vista de cerca (*akribeia*) y ésta para ser vista de lejos (*skiagrafia*). Los siglos XVI y XVII llaman a la pintura que solo se ve de lejos “pintura de borrones”. Ver nada más, entre decenas de ejemplos, Francisco de Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603), ed. Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955: “Él pintó los lejos, yo los cercas; él la sombra, yo las figuras” (I, p. 189); y fray Juan de Santa María, *República y policía cristiana* (1615), ed. crítica

del hipérbaton esboza un segundo sentido más rico en matices que la mera lingüistería. *Táxis átaktos*, ‘orden desordenado’ (pseudo-Longino)¹⁴⁷; “decir a pedazos” (Paravicino)¹⁴⁸; “hablar desunido” (Tasso)¹⁴⁹; el hipérbaton es al lenguaje lo que el borrón a la pintura, el “golpe” negativo de la pluma mediante el cual el sentido persuade más porque se percibe menos. Este poco-mucho, esta suma de cantidades negativas es el verdadero goce de Góngora, y si me apuran, de todo el Barroco: trabajar para ser pobre (Pacheco) y nunca y bajo ningún concepto para ser rico. Barroco de la pobreza y no Barroco de la ostentación, que en sí misma también está obligada a desplegarse y replegarse al mismo tiempo, “de modo que el levantar plumajes y el bajar los ojos todo sea uno”¹⁵⁰. No hay un simple “levantar” del sentido, como no hay tampoco una visión sin ceguera. Antes, el despliegue ostentoso del sentido coincide puntualmente con el bajar los ojos de la ceguera.

Julie Fargeadou, París, L’Université Paris-Saclay, 2016: “Como pintura de mano del Griego, que puesta en alto y mirada de lejos, parece muy bien y representa mucho, pero de cerca todo es rayas y borrones” (p. 29). La inmensa mayoría de los estudios “visuales” solo se ocupan de la relación positiva de la pintura de cerca con la poesía clara (la figura), olvidándose de que también existe la relación negativa de la pintura de borrones con la poesía oscura (el figural).

- 147 “Longino”, *Sobre lo sublime*, ed. y trad. José García López, primera reimpresión, Madrid, Gredos, 1996: “Para él el orden comprende un cierto desorden [*táxis átaktos*] y, a su vez, el desorden un cierto orden” (20, 3). *Táxis átaktos* es la definición misma del hipérbaton gongorino.
- 148 Fray Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*: “El calor del decir me empeñó a pedazos” (p. 111). El “calor” de la pulsión despedaza el lenguaje comunicativo.
- 149 Torquato Tasso, *Lettere poetiche*, ed. Carla Molinari, Parma, Fondazione Pietro Bembo, 1995: “No sé si Vuesa Merced habrá notado una imperfección [*imperfezione*] de mi estilo. La imperfección es ésta: yo uso con frecuencia el hablar desunido [*il parlar disgiunto*], es decir, aquel que se liga más por la unión y dependencia de los sentidos [*I’ unione e dipendenza de’ sensi*], que por la cópula u otra conjunción de palabras [*per copula o altra congiunzione di parole*]. La imperfección está a la vista, pero muchas veces tiene aspecto de virtud, y a veces virtud portadora de grandeza” (pp. 223-224). La lengua se liga más por la mutua dependencia de las pulsiones que por la conjunción gramatical. Esta imperfección aporta más grandeza que la misma perfección. Para la relación del hablar desunido de Tasso con la pintura de borrones de Tiziano, ver el excelente estudio de Andrea Emiliani, “Torquato Tasso: tra parlar disgiunto e dipendenza di sensi. Un modello didattico per la comprensione dell’ultima stagione di Tiziano”, en *Tiziano: L’ultimo atto*, pp. 69-75.
- 150 Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 94.

La palabra como hecho de yuxtaposición y de sucesión —el hipérbaton— guarda una estrecha relación con la *Verdichtung* freudiana, la ‘condensación’, “una imagen de acumulación [*Sammelbild*] dotada de rasgos contradictorios” que produce “cómicamente y raras creaciones léxicas”, como *norekdal* (de Nora y Ekdal, dos personajes de sendas obras de Ibsen) o *Maistollmützt* (de *mais*, ‘maíz’, *toll*, ‘loco’, *mannstoll*, ‘ninfómana’ y *Olmützt*, ciudad de Moravia)¹⁵¹.

El hipérbaton gongorino es una especie de *Maistollmützt*, un “engendro [*Ungetüm*, ‘monstruo’]”, dice Freud, compuesto de constituyentes sintácticos que, como los radicales libres, se aparean entre sí casi con total independencia del orden discursivo¹⁵². “El pincel niega al mundo más süave” sería uno de estos “engendros”, una *Sammelbild*. Pero si se lee el poema con “descuido cuidadoso”¹⁵³, es decir, atento no solo a lo que significan sus palabras, sino también a lo que emborronan sus deslices (*Versprechen*), asoman varios otros¹⁵⁴:

1. *Peregrino de pórvido* (vv. 1-2), como si el sintagma adjetival “de pórvido” modificase a “peregrino” y no al sepulcro, homófonos, además, ‘PEREGRINO’ y ‘PORFIDO’.

2. *De pórvido luciente dura* (v. 2), del verbo ‘durar’.

151 Sigmund Freud, *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1991 (4ª), IV, pp. 300 y 302. Los ejemplos de *norekdal* y *Maistollmützt* se encuentran en la p. 303.

152 Sigmund Freud, *ibidem*, p. 303.

153 Para el “descuido cuidadoso”, véase, entre otros, Lope de Vega, *op. cit.*: “Con un descuido en el mayor cuidado / habla Lucinda” (son. 127, vv. 12-13); y Cristóbal Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis*, Valencia, Universidad de Valencia, 2002: “Pendían sus peinadas hebras por las espaldas con cierto descuido cuidadoso” (p. 76.). El cuidado cuidadoso (la figura) no es suficiente; para ser verdaderamente cuidadoso hace falta una dosis de descuido (el figural). El “descuido” es tanto la condición de posibilidad como de imposibilidad del sentido.

154 Para la poética del desliz, véase, además del famoso desliz freudiano, Baltasar Gracián, *op. cit.*: “permitirse algún venial desliz” (pp. 38 y 169); “cortesano desliz” (p. 61); “saber usar del desliz” (p. 166); y el estudio clásico de Blanca Perinián, “Lenguaje agudo entre Gracián y Freud”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lenguaje-agudo-entre-gracian-y-freud--0/html/e4cddac4-1040-4b87-a1fd-c48c7758c5bb_6.html>. El concepto de “figuralidad” (*figuralität*) que emplea Perinián tiene numerosos puntos de contacto con la estética del borrón.

3. *Dura llave* (v. 2), del adjetivo ‘duro’. Una misma palabra puede cumplir distintas funciones gramaticales dependiendo del sitio verbal que ocupe.

4. *La Fama cabe el campo ilustra* (vv. 6-7), pronunciado ‘CABelCAMpo’. ¿La Fama cabe *en* el campo, del verbo ‘caber’? ¿La Fama *junto al* campo, de la preposición ‘cabe’? ¿La Fama cabe el campo *ilustra*, del verbo ‘ilustrar’?

5. *El campo ilustra ese mármol* (v. 7). ¿El nombre del Greco ilustra el *campo* o el campo *ilustra* el mármol? El soneto *significa* lo primero, pero *dice* lo segundo.

6. *Ese mármol grave* (v. 7), del adjetivo ‘grave’, ‘severo’, ‘serio’.

7. *Ese mármol grabe* (v. 7), del verbo ‘grabar’, ‘cincelar’, ‘esculpir’, perfectamente compatible con “mármol”, sobre todo en un soneto titulado “*Inscripción al sepulcro de Domingo Greco*”.

8. *Grave venérale* (vv. 7-8), pronunciado ‘graVEVE’, aliteración lindante con la cacofonía.

9. *Heredó naturaleza arte* (vv. 9-10). ¿Heredó naturaleza arte o heredó arte naturaleza? Lo normal sería que el arte fuese el heredero de la naturaleza. Pero la “hipérbol” de Góngora —decir más allá del decir—, afirma lo contrario: que la naturaleza es heredera del arte del Greco, y el arcoiris, el sol y la noche, herederos de sus colores, luces y sombras.

10. *Arte y el arte* (v. 10), anadiplosis que redobla el valor de la pintura por encima de la naturaleza que la imita, como indica bien Marras¹⁵⁵.

11. *El arte estudio* (v. 10), ¿del sustantivo ‘estudio’ o del verbo ‘estudiar’? ¿El arte “estudio”, en primera persona del presente, o el arte “estudió”, en tercera persona del pretérito? ¿“*Heredó naturaleza / arte, y el arte estudio*”?

12. Lágrimas beba y cuantos suda olores (v. 13), pronunciado ‘cuantOSSU’. ¿‘Cuantos suda’ o ‘cuanto suda’? ¿Lágrimas beba y [beba] cuantos olores suda? La elipsis embebe el beber.

Lo que quiero decir con estas *agudezas*, en el sentido ya explicado por Tesauro—un borrón que hace gozar la oreja—, es: si es cierto que el inconsciente está estructurado como el lenguaje, como ha iluminado decisivamente Freud en *La interpretación de los sueños*, no es menos cierto que el lenguaje poético está estructurado como el inconsciente. Se podría decir

155 Gianna Carla Marras, *op. cit.*: “L’anadiplosi insiste sul termino arte” (p. 169).

que la lengua de Góngora, o como sería mejor llamarla, su “lalengua” *sueña*¹⁵⁶; “la oración se distrae”, como expresa bellamente Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso¹⁵⁷. Rosales lo ha expresado de manera insuperable: “Una palabra alucinada por la sintaxis”¹⁵⁸. El hipérbaton es el sueño de la sintaxis. “Número y confusión” (*Sol.* 2, v. 806), totalidad y fragmento (“hecho pedazos, pero siempre entero” [331, v. 8]), visión y ceguera (“no vimos, cuando / en la ribera vimos” [*Sol.* 2, vv. 507-508]), lalengua gongorina se debate sin cesar entre dos dominios de significación, uno simbólico y otro semiótico (Kristeva), aquél con “forma elegante” (v. 1) y éste con forma “süave” (v. 3), “lisonja si confusa, regulada / su orden de la vista”

156 Jacques Lacan, *Aun*, ed. Jacques-Alain Miller, trads. Diana Rabinovich, Delont-Mauri y Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 1981: “Lalengua [*lalangue*] sirve para otras cosas muy diferentes de la comunicación. Nos lo ha demostrado la experiencia del inconsciente, en cuanto está hecho de lalengua, esta lalengua que escribo en una sola palabra, como saben, para designar lo que es el asunto de cada quien, lalengua llamada, y no en balde, materna” (p. 166). Y más adelante: “El lenguaje [*langage*] sin duda está hecho de lalengua [*lalangue*]. Es una elucubración de saber sobre lalengua. Pero el inconsciente es un saber, una habilidad, un *savoir-faire* con lalengua. Y lo que se sabe hacer con lalengua rebasa con mucho aquello de que puede darse cuenta en nombre del lenguaje” (p. 167). Causa material del goce, lalengua de Góngora rebasa la función comunicativa del lenguaje y las elucubraciones lingüísticas que puedan hacerse sobre ella. Un ejemplo claro de lalengua lacaniana sería el “no sé qué que quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz. Todo lo que quiere decir Lacan es que el inconsciente no habla, sino que balbucea, y que todo lenguaje porta la semilla de ese balbuceo. “El lenguaje sin duda está hecho de lalengua”, es decir, el lenguaje comunicativo sin duda rebasa la función meramente comunicativa. La agudeza barroca es una retórica extremadamente refinada de los mecanismos expresivos de lalengua, no sólo del lenguaje. Por esta razón Lacan no tiene empacho en colocarse “más bien del lado del barroco” (*op. cit.*, p. 130).

157 Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 331.

158 Luis Rosales, “La imaginación configurante. Ensayo sobre las *Soledades*, de don Luis de Góngora”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-58 (1971), pp. 255-94 (p. 270). Menos conocido, pero igualmente extraordinario, es su “Discurso de apertura: el lenguaje de Góngora”, en *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El Barroco en América. Literatura hispanoamericana*, Madrid, Centro Iberoamericano de Cooperación, pp. 7-32, que empieza afirmando la “naturalidad alucinatoria” de la palabra gongorina (p. 7).

(*Sol.* 2, vv. 717-718), ‘orden grato a la vista y aunque confuso, regulado’¹⁵⁹. La regla y la confusión no se excluyen mutuamente, sino que conforman un mismo orden placentero. Como el *Zauder-rhythmus* o ‘ritmo titubeante’ de Freud, “uno de los grupos pulsionales se lanza, impetuoso, hacia adelante, para alcanzar lo más rápido posible la meta final de la vida; el otro, llegado a cierto lugar de este camino, se lanza hacia atrás para volver a retomarlo desde cierto punto y así prolongar la duración del trayecto”¹⁶⁰. El componente reglado de la lengua, el número, la totalidad, la visión, se lanzan hacia delante (*vorwärts*), mientras que el componente no reglado, la confusión, el fragmento, la ceguera, se lanzan hacia atrás (*zurück*). Una parte de la lengua dice “sí”, antes de que la otra añada rápidamente “no”. Los primeros comentaristas de las *Soledades* no dejan de señalarlo. “El ‘sí’ y el ‘no’ apartados —observa Díaz de Ribas en sus *Anotaciones* manuscritas— tienen energía y significan repugnancia [‘pugna de contrarios’], porque el ‘sí’ es particular afirmativa y el ‘no’ negativa”¹⁶¹. Más sagaz todavía se me antoja Cabrera, quien en un pasaje olvidado de su defensa de la *Soledad primera* (1615), llama al fenómeno *para physin* (‘contranatura’ en griego), “la figura que se comete cuando afirmamos alguna cosa cuyo modo negamos”¹⁶². Y cita a modo de ejemplo:

159 Julia Kristeva, “Sémiotique et symbolique”, en *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pp. 17-100. Por “semiótico” entiende el “funcionamiento sin descanso de las pulsiones hacia, en y a través del lenguaje” (p. 15). Un ejemplo relativamente sencillo sería el “métrico llanto” (*Sol.* 2, v. 115) del peregrino en la *Soledad segunda*: “‘Si de aire articulado / no son dolientes lágrimas süaves / estas mis quejas graves, / voces de sangre, y sangre son del alma” (*Sol.* 2, vv. 116-119); donde el metro y la articulación del aliento corresponden a la función simbólica de la lengua comunicativa, mientras que el llanto y la voz de la sangre ilustrarían su función semiótica o pulsional. La lengua de Góngora en su totalidad representa el forcejeo dialéctico entre el pneuma y la sangre. El pneuma articulado (la lengua) no suprime de ninguna manera el borbotón semiótico de sangre (la lalengua).

160 Sigmund Freud, “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas*, ed. James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, trad. José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1992 (4ª), 18, pp. 1-62 (p. 40).

161 Pedro Díaz de Ribas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Ms. 3726 de la Biblioteca Nacional de España, ff. 104-179 (f. 128). Comparar con Antonio Saura, *op. cit.*, p. 93: “El Barroco es reunión en un solo gesto de diversas intenciones contradictorias que se desentienden de las exigencias del principio de contradicción”.

162 Francisco de Cabrera, *Góngora vindicado: Soledad primera, ilustrada y defendida*, ed.

De un río dice don Luis “tiraniza los campos útilmente” (afirma que “tiraniza” y añade, como negando, lo que afirmó porque es “útilmente”); “muda la admiración habla callando” (afirma que “habla” pero niega el modo, porque es “callando”)¹⁶³.

No se puede decir mejor: contranatural, *para physin*, la lengua de Góngora afirma que habla, pero niega el modo. No deja de juntar —por eso es *contra naturam*— el “no” y el “sí” en un *fort-da* conceptuoso más allá del principio de placer: “NO el SIrIO, NO, fragOsO, / NO el tOrCIdO” (*Sol.* 2, vv. 303-304); ‘no el sí yo no gozo no el no sí no’. ¿Significa o bosqueja? Voz ya entera, el eco hace gozar la oreja¹⁶⁴.

4. EL SUEÑO DE MORFEO

Queda por aclarar un último verso del soneto, que también ha sido pasado por alto:

Febo luces, si no sombras Morfeo;

o como habría preferido Góngora:

Febo luces si no sombras Morfeo;

sin coma después de “luces”, que le resta *suavidad* al verso.

Salvo Salcedo Coronel, que recuerda oportunamente el mito ovidiano

María José Osuna Cabezas, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009: “Con muy grande novedad y elegancia, por la figura *parafisis* [*para physin*], que se comete cuando afirmamos una cosa cuyo modo negamos” (p. 227).

163 Francisco de Cabrera, *ibidem*, p. 134.

164 “El eco (voz ya entera), / no hay silencio a que pronto no responda” (*Sol.* 1, vv. 673-674). Comparar con Lope de Vega, *Papel que escribió un señor de estos reinos*, ed. digital Pedro Conde Parrado, OBVIL, 2015: “De tu Soledad [de Góngora] / el eco adoro”: http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contralope (consultado el 01/11/2017). El “eco repetido” (“Al duque de Béjar”, *Sol.*, v. 9) significa tanto como la “voz entera”.

de Morfeo¹⁶⁵, todos los críticos entienden que “sombras” significa ‘oscuridad’ y dan el caso por cerrado. El Greco pinta “luces” y “sombras”, y no hay más que decir; son tópicos inútiles.

Para empezar, el verso no *dice* que el Greco pinte luces y sombras. Antes dice, mediante el *para physin* “si no”, que ambas se confunden. Como explica Díaz de Ribas, “el ‘si’ en nuestro poeta tiene virtud de condición, como en otras muchas partes, y ésta suele poner dudosa la oración adjunta”¹⁶⁶. El “si” convierte en dudosa la frase inmediatamente adjunta “no sombras”, ‘luces de Febo, si es que no son sombras de Morfeo’, parónimos “FEbO” y “morFEO”¹⁶⁷. Si hacen falta más pruebas, remito al lector al “carro [...] brillante de nocturno día” de la *Soledad primera* (v. 76); o al “nocturno Sol, en carro no dorado” de la octava “Al favor de San Ildefonso” (310, v. 10), cuya iconografía —el santo eminentemente escritor— recuerda al *San Ildefonso* del Greco (h. 1597-1603, Santuario de la Virgen de la Caridad de Illescas). El Greco no pinta luces y sombras; en realidad pinta un *sol negro* que en la época se llamaba *skiagrafia* o ‘pintura de sombras’ (en contraposición a la *fotografia* o ‘pintura de luz’, que todavía no existía). El Greco no solo conoce tan extravagante término, sino que en sus apostillas a Barbaro explica su etimología: “*Sciegrafia* es vocablo griego compuesto de dos voces, de *sombra* y *pintura*, y quitado el ‘sci’ y puesto ‘scen’, sería ‘pintura de la escena’ [escenografía]”¹⁶⁸.

165 José García de Salcedo Coronel, *op. cit.*, p. 739: “Fue este [Morfeo] (según fingieron los poetas) ministro del sueño, y el que finge el rostro de cualquiera persona, las palabras, costumbres y acciones. Ovidio en el libro II de las *Metamorfosis* al describir la casa del sueño, dice que escogió a Morfeo para que fingiese la persona de Ceix, que había perecido con tormenta en el mar, y desengañase a Alción, su esposa, que le esperaba, porque solo a éste de sus ministros le pertenecía fingir esto”.

166 Pedro Díaz de Ribas, *op. cit.*, f. 128.

167 Giana Carla Marras, *op. cit.*, p. 180, lo aclara con justeza: “Ciascun elemento, da solo, vanifica contorni, spazi e dimensioni, cosicché ogni oggetto viene annullato e perde la propria fisionomia concreta”: ‘cada elemento, por sí solo, frustra los contornos, espacios y dimensiones, de manera que cada objeto es anulado y pierde la propia fisonomía concreta’. Sin saberlo, mienta la estética del borrón.

168 Para la *skiagrafia*, ver Jerome Jordan Pollit, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven, Yale UP, 1974, pp. 247-254; Eva Keuls, “Skiagraphia once again”, *American Journal of Archeology*, 79 (1975), pp. 1-16; y, en el ámbito español, Fernando Marías, “Skiagraphía: De las sombras de Robert Campin a Velázquez”, en *El Museo del Prado: Fragmentos y detalles*, Madrid, Fun-

En segundo lugar, no dice solo “sombras” o “pintura de sombras”, sino sombras de *Morfeo*, lo cual sitúa el soneto, ahora de forma explícita, en el terreno del sueño. El Greco, en cuya biblioteca había un ejemplar del *Onirocriticón* o *La interpretación de los sueños* de Artemidoro de Daldis, no pinta solo luces y sombras: pinta sueños¹⁶⁹. A medida que pasan los años, sus cuadros se vuelven más y más espectrales, y no es uno de los menores aciertos de Góngora el haberse percatado de ello antes que nadie: no son cuadros, son sueños. Hoy en día lo dicen todos: “Lo que el Greco se propuso a sí mismo fue representar en forma y color lo invisible, lo inteligible, pero de manera viva e ilusionista; vivido, si bien extraño, *como algo visto en medio de un sueño*”¹⁷⁰.

Y no es que el Greco fuera el único. Como explica con lujo de detalles Espinosa y Malo, la pintura de borrones —toda ella— está íntimamente ligada a las deformaciones del sueño. El texto se titula “Símbolo de los sueños fue el capricho de pintor célebre” y empieza recordando las *Soleidades* de Góngora:

Va caminando, más confusiones que pasos, y ya no alcanza lo que perdió de vista ni descubre lo que nuevamente atiende; párase en el medio término de un mirar y no se certifica del ver; reconoce una sombra tan indistinta que se niega a sus diferencias. Aquel mismo perfil que primero fue noble expresión del primor, ahora parece una sombra mal digerida del arte. Aquel contorno que antes daba proporción al cuerpo, ahora sirve de cuerpo que abulte más el borrón de las imperfecciones. Extiéndese la vista por el corto horizonte de

dación Amigos del Museo del Prado, 1997, pp. 211-226. En su *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano, Camillo Corrado, 1678, Juan Caramuel le dedica un capítulo al tema, titulado “De la ichnographia o sciographia”: “En griego es la *sombra* [...] y en nuestra lengua *arte de dibujar sombras*” (tratado 6, p. 5).

169 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, pp. 51 y 221; y Javier Docampo y José Riello, (eds.), *op. cit.*, p. 239, n. 12.

170 Yasunari Kitaura, *El Greco. Génesis de su obra*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 90-91. El mejor estudio sobre el tema es obra de Jean Louis Schefer, *Sommeil du Greco*, París, POL, 1999: “La luz del Greco contiene zonas borrosas [*zones floues*], como si algo en ella proviniera del sueño” (p. 15); “la función del sueño en la constitución de las figuras” (p. 23); “una morbilidad [*morbidity*] del mundo” (p. 31); “todo objeto es la expresión de una fuga [*fuite*]” (p. 31); “un fragmento alucinado de la historia” (p. 33), etc. Sueño, *morbidezza*, fuga: es el mismo vocabulario de Góngora.

un lienzo que termina luego en el confín de una dorada moldura y allí divisa, y allí adivina o conjetura. Descubre debajo de una misma línea visual muchos amagos de diferentes pensamientos, y con todos encuentra en el camino de sus vagos términos ['contornos']¹⁷¹.

Y concluye:

Esto es lo mismo que pasa en la espaciosa fantasía de un sueño, en que vagando las especies recogen cuantas se encuentran para formar una dislocación enredosa de discursos. Las lucernas de los sepulcros adelantan esta imagen, que arden pero no se sabe si lucen, y en la noche perpetua de un túmulo son ardientes frenesís de las cenizas¹⁷².

El mirar ya no certifica el ver; no hay garantía de que al mirar un cuadro lo veamos porque el objeto de la pintura ya no es simplemente visual, sino pulsional; sus "vagos términos" son, y ahora estoy citando a Góngora, "términos disformes" (Dedicatoria de las *Soledades*, v. 11), "dudosos términos" (*Sol.* 1, v. 1072) o términos confusos ("los términos confunda de la cena" [*Sol.* 2, v. 245]). La pintura no traza ya formas *terminadas* sino sombras "indistintas" y "amagos de pensamientos diferentes" a contrapelo del arte unos y otros, "sombras *mal* digeridas del arte". Todo esto guarda un extraordinario parecido con los sueños, concluye Espinosa y Malo, que no componen frases con sujeto, verbo y predicado, sino hipérbatos, "una dislocación enredosa de discursos", parecida a su vez, y la fantasía del texto es cada vez más espaciosa, no a una "imagen" propiamente hablando, sino a una fosforescencia; un enredo de discursos parecido a las luciérnagas que revolotean como cenizas ardientes alrededor de los sepulcros. Por ejemplo, el sepulcro de Domingo Greco¹⁷³.

171 Félix Espinosa y Malo, *Ocios morales*, p. 18.

172 Félix Espinosa y Malo, *ibidem*, p. 19. Define "sueño" como "eco imperfecto de las casualidades", "piedras desgastadas del anillo del discurso" y "dislocadas suposiciones de Morfeo" (p. 17).

173 Para una reconstrucción muy aproximada del cuadro, véase Manuel Pino León, "Anamorfosis e imágenes reversibles descritas en la literatura española del Siglo de Oro", en *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 119-136 (pp. 128-129).

En sus apostillas a Barbaro el propio Greco aísla entre barras y luego subraya un párrafo similar que dice:

//Ciertamente como la fantasía del sueño nos representa de manera confusa las imágenes de las cosas y a menudo junta naturalezas diversas, así podemos decir que hacen los grotescos, que sin duda podemos llamar sueños de la pintura [sogni della pittura] //¹⁷⁴.

Y escondida en el cuerpo del texto escribe de su puño y letra una frase que escapó a la atención de Marías y Bustamante, que no la reproducen en su edición de “Las notas marginales”. La transcribo aquí por primera vez:

Yo [el Greco] no tengo que decir en este particular de la pintura puesto que Barbaro se ha explicado y declarado de manera que no hay más que declarar¹⁷⁵.

No hay más que decir: los *grottesche* son sueños de la pintura. Y en la siguiente página pronuncia su famosa frase, esta sí comentada por varios historiadores del arte, aunque no en relación con el *Onirocrítico*n de Artimodoro y los *grottesche* de Barbaro, acerca del “ver del pintor”: “Sse yo podesse con palabras esprimir lo ques el ver del Pintor a la vista come strana cosa paresseria”; ‘si yo pudiese explicar lo que es el ver del pintor, a la vista parecería como una cosa extraña¹⁷⁶. El sentido común de la vista y el ver del pintor son cosas distintas; aquél no ve más que la realidad empírica mientras que el ver del pintor la *sueña*. No sería difícil remontar estas Visiones —los sueños pintados del Greco— a la pintura de iconos bizantinos que mamó en sus años de formación¹⁷⁷; como tampoco sería difícil

174 Vitruvio, *op. cit.*, p. 188: “Certo si come la fantasia nel sogno ci rappresenta confusamente le immagine delle cose e spesso pone insieme nature diverse, cosi potemmo dire che facciano le grottesche, le quali senza dubbio potemmo nominare sogni della pittura”.

175 Vitruvio, *ibidem*, p. 188: “Yo no tengo q dezir yn este particular del’la Pintura puesto yl Bar. se a explicado e declarado de manera que no ay mas que delcar” (p. 188).

176 Fernando Marías y Agustín Bustamante, *Ideas artísticas*, p. 241. Para el tema, véase, entre otros, Yasunari Kitaura, “El ver del pintor El Greco”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 15 (1984), pp. 64-81.

177 Véase al respecto el extraordinario libro de Pavel Florenskij, *Le porte regali: Saggio*

relacionar sus “cosas extrañas” con el soneto de Góngora que empieza: “Cosas, Celalba mía, he visto extrañas”. *Ut pictura poesis* sin redes, el decir alucinado del poeta se corresponde con el ver alucinado del pintor. El ojo ya no se sacia con ver “cosas”, sino que persigue la extrañeza de la cosa, lo cósmico mismo: la tempestad sobre Toledo en el caso del Greco y el Diluvio universal en el de Góngora; visiones, por decirlo de algún modo, de las postrimerías, auténticas escatologías.

Respecto a la figura de “Morfeo” propiamente hablando, del griego *morphé* o ‘forma’, las formas sin forma del sueño en lugar de la “forma elegante” del sepulcro, basta leer las palabras de Ovidio en la *Metamorfosis*:

At pater e populo natorum mille suorum
Excitat artificem simulatoremque figurae
Morphea...

Mas el padre, del pueblo de sus mil hijos
despierta al artífice y simulador de figuras,
a Morfeo...¹⁷⁸

Morfeo es ante todo un artífice, un hábil “simulador de figuras” como el propio Greco. ¿Qué clase de “figuras”? La explicación de Ovidio sobrecoge:

In faciem Ceycis abit sumptaque figura
luridus, exanimi similis, sine vestibus ullis,
coniugis ante torum miserae stetit: uda videtur
barba viri, madidisque gravis fluere unda capillis.
Tum lecto incumbens, fletu super ora profuso,
haec ait: “Agnoscis Ceyca, miserrima coniunx?
An mea mutata est facies? Nunc respice! nosces
inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram.

sull'icona, ed. Elémire Zolla, Milán, Adelphi, 2010 (12^a): “El sueño —he aquí el primero y el más común paso de la vida hacia lo invisible” (p. 20); “la conclusión del sueño es indudablemente la perífrasis onírica [perifrasi onírica] del evento del mundo exterior” (p. 24). Los cuadros neobizantinos del Greco no son tanto la imitación de la realidad empírica, cuanto su perífrasis onírica.

178 Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Ana Pérez Vega, <www.cervantesvirtual.com>.

A la faz de Ceix se convierte y tomada su figura,
lívido, a un exánime semejante, sin ropas ninguna,
de su esposa ante el lecho, la desgraciada, se apostó. Mojada parece
la barba del marido, y de sus húmedos cabellos fluir pesada ola.
Entonces, en el lecho inclinándose, con llanto sobre su rostro
profuso, tal dice: “¿Reconoces a Ceix, mi muy desgraciada esposa,
o acaso mudado se ha mi faz por la muerte? Mírame: me conocerás
y hallarás, por el esposo tuyo, de tu esposo la sombra¹⁷⁹”.

Morfeo simula la figura del cadáver ahogado de Ceix, que regresa de la muerte todavía empapado (sus cabellos ondeados recuerdan una pesada ola alucinante) para darle la aciaga noticia a su mujer, a la que implora al borde de la cama: “Mírame: me conocerás / y hallarás, por el esposo tuyo, de tu esposo la sombra”. ¿Es ésta la interpelación que la pintura le lanza al espectador? ¿Es toda pintura la súplica de un fantasma amado? Así lo cree Zambrano en su “Mitos y fantasmas: la pintura”:

Fantasma parece ser la imagen que se desprende de una realidad, sea ella de humana creación, algo que resulta, no buscado; algo que emana o cobra forma como esas figuras en que se condensa la niebla desprendida de lago. Y más aún, la imagen que se presenta en ese espacio que la conciencia no “controla”, tras de haber mirado un árbol, un cierto árbol atravesado por una cierta luz. O el que se presenta a distancia de tiempo y como sin origen de un suceso que no está claro si fue sueño o realidad¹⁸⁰.

Y remata:

Es [la imagen] la decantación de lo que la realidad tiene de obsesio-
nante, de obsesivo, de no soluble en la conciencia. Procede, diría-
mos, de una realidad que hierne¹⁸¹.

Decantación de lo que la realidad tiene de obsesionante e insoluble a la conciencia, la pintura del Greco es la encarnación misma de un fantasma.

179 Ovidio, *ibidem*.

180 María Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp. 61-62.

181 María Zambrano, *ibidem*, p. 62.

Y también lo es, y con mayor razón todavía, el epitafio de Góngora, que es el recuerdo de un muerto que sigue vivo en la imaginación. No está vivo; “yace el Greco” (v. 9). Todo el soneto es un sueño de Morfeo.

5. ACLARAR A GÓNGORA

Lejos de ser un cúmulo de tópicos sin valor crítico y extensibles a cualquier pintor, el soneto de Góngora al sepulcro del Greco es toda una declaración de principios acerca del valor del borrón, la negatividad, el estudio, la naturaleza y el sueño en la pintura del candiota y en su propia poesía; un ejercicio consumado de *ut pictura poesis*, pero no porque Góngora imite ningún cuadro específico del Greco, aunque no descarto que se inspire en la espectral *Adoración de los pastores* que colgaba en el sepulcro del artista, sino porque sus golpes de sintaxis reproducen con fidelidad los *colpi* de pincel del cretense. No es que “imite” éste o aquel cuadro del Greco, que también¹⁸²; es que siguiendo la misma lógica de lo peor, escribe tan mal como él, con las mismas sombras “mal digeridas del arte”. Estudio sin estudio, las condensaciones oníricas del hipérbaton, su “dislocación enredosa de discursos”, sus “muchos amagos de diferentes pensamientos” son el equivalente verbal de la *macchia* veneciana; el *Zauder-rhythmus* de la pulsión de vida y la pulsión de muerte que a un tiempo hacen y deshacen la lengua (sic) neoprimitiva de Góngora en un juego incesante de pocos-muchos.

Aclarar a Góngora, enderezarle sus hipérbatos y convertir sus sueños en discurso, supone hacerse cómplice de la muerte y negarle al mundo la pluma más *süave* que ha existido.

182 Pienso en concreto en dos ejemplos que espero estudiar en otro momento: las octavas “Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora” que ya he mencionado; y el retrato ecuestre de la *Soledad segunda*, que más allá de que aluda o no al conde de Niebla, y el asunto no me parece nada “evidente” (Jammes), podría inspirarse en el *San Martín de Tours y el mendigo* (1597-1599, Washington, D. C., National Gallery of Art), entonces en la Capilla de San José de Toledo, donde Góngora sin duda lo habrá visto. La *suavidad* del pincel (“el oro que süave lo enfrenaba” [v. 817]) y la belleza afeminada del príncipe (“en miembros no robusto” [v. 810]), *opuesta* a la robustez del conde de Niebla del *Polifemo* (“reguas al ejercicio sean, robusto” [v. 17]), así lo sugieren.

El Modernismo en El Salvador y la asimilación de la poesía francesa

MIGUEL ÁNGEL FERIA VÁZQUEZ
Universidad de Limoges

Título: El modernismo en El Salvador y la asimilación de la poesía francesa

Title: Modernism in El Salvador and assimilation of French Poetry.

Resumen: Las diferentes corrientes poéticas francesas del siglo XIX, desde el Romanticismo al Simbolismo, y pasando fundamentalmente por el Parnasianismo, supusieron un caudal común para el nacimiento y consolidación del Modernismo en todos los países de habla hispana. El Salvador, debido en parte a su situación geopolítica en el último tercio del XIX, desarrolló un sistema literario que desde temprano se convirtió en uno de los primeros y más rotundos baluartes de asimilación de estas corrientes. Merced a la labor traductora, difusora y creativa de autores como Mayorga Rivas, Gavidia y un joven Darío, el Modernismo salvadoreño impartió cátedra en este sentido, irradiando su cosmopolitismo poético a otras zonas bajo su influencia. Precisamente por ello, por lo prístino y cabal de su Modernismo, fue también uno de los últimos países hispánicos en superar la estética *Fin de Siècle* y abrirse paso a la plena contemporaneidad.

Abstract: The different French poetic trends in the 19th century, from Romanticism to Symbolism, not forgetting the importance of Parnasianism, helped to give birth to and consolidate Modernism in the Spanish-speaking countries. El Salvador, due to its geopolitical situation during the last thirty years of the 19th century, developed a literary system which, from very early, was one of the first and most decisive bastions of assimilation of these tendencies. Thanks to the translation, dissemination and creative work by authors such as Mayorga Rivas, Gavidia and the young Darío, Salvadorian Modernism to the lead in this process, radiating its poetic cosmopolitanism to other areas under its influence. Precisely because of this, because of the pristine and quality features of its Modernism, El Salvador was also one of the last Hispanic countries to overcome *Fin de Siècle* aesthetics and be incorporated into modernity.

Palabras clave: Modernismo, Fin de Siglo, Postromanticismo, Parnasianismo, Simbolismo.

Key words: Hispanic Modernism, Fin de siècle, Post-romanticism, Parnasianism, Symbolism.

Fecha de recepción: 25/2/2017.

Date of Receipt: 25/2/2017.

Fecha de aceptación: 9/3/2017.

Date of Approval: 9/3/2017.

1. PRECOZ APERTURISMO DE LA LITERATURA SALVADOREÑA. LA LABOR DE ROMÁN MAYORGA RIVAS

El Salvador, en correspondencia con su contexto centroamericano y caribeño, fue uno de los primeros países de habla española donde se asimilaron las corrientes poéticas francesas finiseculares procedentes de ultramar. La política liberal impulsada por Rafael Zaldívar, presidente desde 1876, abrió las puertas a la exportación de productos nacionales, propiciando la modernización del país y el enriquecimiento y desarrollo de una élite ilustrada que a su vez importaba los ideales culturales europeos, sinónimos de prestigio y hegemonía social. San Salvador, que contaba con una Universidad estable desde 1846, con una excelente Biblioteca Nacional (1870) y con una Academia Salvadoreña de la Lengua (1876), fue cuna de múltiples sociedades científico-literarias en las que se acogía y comentaba lo más novedoso de la literatura francesa, justo en el lapso intermedio en el que el Romanticismo comenzaba a ceder su espacio a las propuestas naturalistas y parnasianas.

La mayoría de estas sociedades científico-literarias tuvieron sus órganos de expresión y difusión ideológica y estética. Una de ellas, “La Juventud”, fundada en 1878, publicó una revista homónima, *La Juventud* (1880-1883), en la que se dio cabida a algunas traducciones de un parnasiano como Sully-Prudhomme entre textos de los grandes maestros del Romanticismo. Dirigida por J. Méndez, en sus páginas se codearon autores del Realismo y el Tardorromanticismo —Campoamor, Castelar, Núñez de Arce— con aquellos escritores americanos que traían los primeros aires de novedad —Martí, Gutiérrez Nájera, Mayorga Rivas o un adolescente Rubén Darío—.

De capital importancia en la génesis del Modernismo centroamericano resultó el *Repertorio Salvadoreño* (1888-1892), que contó con la colaboración de jóvenes autores de El Salvador y del resto de América —Mayorga Rivas, Francisco Gavidia, Darío o Díaz Mirón— y presentó versiones españolas de Victor Hugo, Zola o el parnasiano Coppée. Por su parte, *La Juventud Salvadoreña* (1889-1897) se insertaba ya en pleno Modernismo. Fundada por A. Chavarría, H. R. Jarquín y V. M. Jerez, cedió sus páginas a los Gavidia, Darío, Julián del Casal, Salvador Rueda o Gutiérrez Ná-

jera, al tiempo que publicaba traducciones de románticos como Hugo y Lamartine y parnasianos como Catulle Mendès.

En este mismo contexto, otras revistas a tener en cuenta fueron *La Pluma* (1893-1894) o *El Pensamiento* (1894-1896). En ambas se reprodujeron poemas de los grandes renovadores de una y otra orilla del Atlántico —Darío, Santos Chocano, Gómez Carrillo, Salvador Rueda...— y de románticos y parnasianos franceses como Sully-Prudhomme —en *La Pluma*— o Baudelaire —en *El Pensamiento*—. Decadentes y simbolistas aún no fueron tomados en cuenta por ninguna de estas publicaciones, lo que viene a reforzar la tesis que divide el Modernismo hispánico en dos cánones poéticos diferentes: un primer canon parnasiano, anterior al año 1898, y un segundo canon decadente-simbolista, presente únicamente, a nivel general, a partir de dicha fecha.

Esta precoz atención a la Escuela del *Parnasse contemporain* contó con un inestimable corifeo y promotor, Román Mayorga Rivas (1862-1925), diplomático, académico e iniciador del periodismo contemporáneo en la República. Amigo de personalidades como las de José Martí o Rubén Darío, Mayorga fundó algunos de los periódicos más importantes del país, como el *Diario de El Salvador* (1895-1932), y dio además a la imprenta una de las primeras antologías poéticas nacionales, la *Guirnalda salvadoreña* (1884-1886)¹. Repartida en tres gruesos volúmenes, la obra sirve fundamentalmente para calibrar el estado de la poesía salvadoreña justo antes de la eclosión del Modernismo, un período dominado por imitadores menores del Romanticismo y el Posromanticismo español. Los únicos destellos parnasianos presentes en tan voluminosa obra se los debemos a Joaquín Méndez, director de *La Juventud*, quien colocó entre poemas propios puramente románticos algunas versiones de Gautier y Coppée.

En contraste con su ínclita tarea de agitador cultural, Román Mayorga fue un elegante traductor a la vez que un poeta de escasos vuelos. Impresos en las revistas y diarios más divulgados durante las décadas del Ochenta y Noventa, sus versos, tanto originales como adaptados de otras literaturas, no serían compilados hasta 1915 en *Viejo y nuevo*, un volumen donde al-

1 Román Mayorga Rivas (ed.), *Guirnalda salvadoreña: colección de poesías de los bardos de la República del Salvador*, San Salvador, Imp. Nacional del Doctor F. Sagrini, 1884-1886.

ternan los tonos románticos y realistas con ciertos rasgos premodernistas². Entre paráfrasis de Bécquer, Campoamor o Núñez de Arce, caben destacarse apenas varias piezas paisajísticas y amorosas agrupadas en secciones como “Madre naturaleza”, “Flores del camino” o “Cancionero galante”, cuya plasticidad e inocente sensualismo, paralelamente a lo que mostraban las primeras obras de un Manuel Reina y un Salvador Rueda, no franqueaba aún las puertas de la modernidad. Por su parte, los “Catorce sonetos” del libro, aunque de estética y expresividad variada, reflejan en cierta medida al lector del *Parnasse*: así lo ilustran composiciones tal como “Cisne negro”, el díptico “Venus púdicas”, la écfrasis de “Al fin solos...! (cuadro de Bonnat)” y “Odor di femina (cuadro portugués)” o “El soneto”, cuyo primer cuarteto evoca la conciencia metapoética de la Escuela *parnassienne*: “Es diminuta concha nacarada / que el gran rumor recoge del oceano, / pequeño cuadro de arte sobrehumano, / joya con arte puro cincelada...”. Finalmente, la sección “Musas extranjeras (paráfrasis y versiones libres)” recopila traducciones de poetas románticos de varias nacionalidades junto a parnasianos franceses: José-Maria de Heredia, Gautier, Catulle Mendès, Coppée y Sully-Prudhomme³.

2. FRANCISCO GAVIDIA, RUBÉN DARÍO Y EL ALEJANDRINO FRANCÉS

Como su amigo Román Mayorga, Francisco Gavidia (1863-1955) fue figura clave en la cultura salvadoreña de la época modernista. Poeta, filósofo, historiador, lingüista, pedagogo, hacia 1880 comenzó a desarrollar su actividad intelectual en San Salvador, imbuido en el estudio de las lenguas y literaturas clásicas —latín— y modernas —francesa—. Justo al

2 Román Mayorga Rivas, *Viejo y nuevo*, San Salvador, Diario del Salvador, 1915.

3 Algunas de estas traducciones habían visto ya la luz en *El Nacional* de México (1880-1884) o en *El Repertorio del Diario del Salvador* (1906-1912), suplemento del *Diario del Salvador* que fundó y dirigió el propio Mayorga. Allí se publicaron, en pleno Modernismo simbolista, únicamente traducciones de Hugo y de los parnasianos: Coppée, Mendès, Leconte de Lisle, Léon Dierx, Heredia y Armand Silvestre, lo que ilustra sobre su carácter conservador. Igualmente, otro *Suplemento Literario Dominical* (1910-1911) del periódico de Mayorga dio cabida a los poetas más importantes del siglo XIX, entre ellos algunos miembros del Parnaso, como Baudelaire, Gautier, Mendès y Sully-Prudhomme.

año siguiente, se produce un hecho que tendrá notables consecuencias en la génesis de la poesía modernista escrita en español: Gavidia descubre *Les Châtiments* (1853) de Victor Hugo, punto de partida de su preocupación por desentrañar la naturaleza del verso alejandrino del maestro francés y su consiguiente adaptación a la métrica castellana. Pronto puso en práctica sus investigaciones teóricas, y en 1882 tradujo “Stella” de Hugo, siguiendo ciertos patrones versales radicalmente innovadores en el contexto hispánico. El propio Gavidia los explicaba pormenorizadamente en un importante artículo, “Historia de la introducción del verso alejandrino francés en castellano”:

Yo había oído leer versos franceses a franceses de educación esmerada y por más que ahincara mi atención, aquellos no me parecían versos de ningún modo. Me parecía prosa distribuida a iguales renglones. El misterio no duró mucho tiempo, pero sin maestro ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo ritmo, acerté a descubrir en el interior del verso francés el corazón de la melodía...

Si Gavidia fue el primero en estar en el secreto del nuevo alejandrino, no por ello lo guardó para sí, pues en seguida se dedicó a hacer partícipes de su gran descubrimiento a cuantos le rodeaban. Y entre éstos se encontraba nada menos que un jovencísimo Rubén Darío:

Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo; y los leía a quien quiso oírme, que no fueron pocos entre los estudiantes, compañeros de prensa que eran entonces pimpollos de literatos, médicos y abogados; y los imité (...) en muchas composiciones que están en mi primer volumen, *Versos*, edición de 1884. Pero hubo uno que prestó una atención como yo deseaba, que me oyó una vez, y dos y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó él a su vez como yo mismo lo hacía. Este mi interlocutor era un gran palmino y un gran bequereano [*sic*]. (...) Nada había hasta allí en él de modernista; o mejor dicho de francés; éste era Rubén Darío⁴.

4 Publicado originalmente en la revista salvadoreña *La Quincena*, año I, tomo II, 19 (1 de enero de 1904). Más tarde volvió a editarse, con ciertas variantes, en *Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro* (1913) y en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*,

El propio Rubén, años más tarde, no dudaría en reconocer en su *Autobiografía* el lugar destacado que ocupó Gavidia respecto a la propia evolución de su concepción del verso:

Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré, en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo; y de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés, que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde⁵.

Darío había llegado a San Salvador a mediados de agosto de 1882: tenía quince años, cuatro menos que Gavidia, quien rápidamente lo introdujo en los círculos intelectuales y políticos de la capital. Ambos comenzaron una suerte de revolución arremetiendo contra la literatura posromántica que había acaudillado en El Salvador un emigrado español, Fernando Velarde, y cuyo magisterio tenía anquilosada a la poesía de la República en los viejos dogmas retóricos y cívicos. Pese a todo, el Premodernismo lírico de los jóvenes amigos se sustentaba únicamente en la búsqueda de una renovación exclusivamente métrica, pues el tono, la expresividad y los géneros temáticos de sus poemas se mantenían por entonces dentro de los límites del Tardorromanticismo propio de la época.

Cuando en 1883 Darío abandona El Salvador, apenas se había atrevido todavía a ensayar el alejandrino francés en su lírica, cuya primera tentativa parece responder a la pieza romántica “Víctor Hugo y la tumba”, escrita en Nicaragua hacia 1885. Por su parte, Gavidia presentó en 1884 su primer poemario, *Versos*, en el cual se incluía su novedosa traducción

2ª época, 12-13 (enero de 1934). Posteriormente ha sido recogido y comentado por Juan Felipe Toruño en *Gavidia. Entre Raras Fuerzas Étnicas*, San Salvador, Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1969, pp. 41 y ss.; por Mario Hernández Aguirre en *Gavidia. Poesía, literatura, humanismo*, San Salvador, Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1968, pp. 190 y ss.; y por José Salvador Guandique en *Gavidia, el amigo de Darío*, San Salvador, Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1965, I, pp. 75 y ss. Para un amplio y detallado análisis de los condicionantes prosódicos, acentuales, rítmicos y eufónicos del alejandrino gavidiano remitimos al lector a dichas obras.

5 Rubén Darío, *Autobiografía. España contemporánea*, México, Porrúa, 1999, p. 47.

de “Stella” de Hugo. Sin embargo, la obra no deja de desbordar becquerianismo por sus cuatro costados, cuando no redundando en el retoricismo cívico de un Núñez de Arce o en los prosaísmos de un Campoamor. Apenas puede reseñarse allí huella alguna de las propuestas innovadoras del Parnasianismo francés: acaso esta invocación al culto por el Arte y a las transposiciones plásticas, a la manera de Gautier, en un soneto sin título que, por lo demás, recogía la concepción victorhuguesa del poeta como intérprete de la voluntad divina y guía de la Humanidad: “El culto, por el arte. Haced que brote / del buril, de la lira y la paleta / la estatua, el cuadro, la armonía inquieta, / la obra que la alta inspiración agote / y llegará el artista a sacerdote; / y a sagrado pontífice el poeta...”.

Entre 1885 y 1886, Gavidia reside en París, donde se entusiasma con el teatro y la poesía, géneros dominados entonces por los *parmassiens* en su etapa de consolidación “oficial”. Su figura, entretanto, fue saludada por Román Mayorga Rivas en la *Guirnalda salvadoreña* como la de un innovador que “actualmente (...) se encuentra en París” y que “ha abierto con sus *Versos* (1884) una nueva senda para la poesía del Salvador”. Pese a todo, los poemas de Gavidia seleccionados para la antología no superan aún los moldes del academicismo —“En el centenario de Bolívar”— ni del orientalismo romántico de raigambre zorrillesca —“La hechicera”, “Gutzal”—.

Fue tras su regreso de la capital francesa en 1886 cuando aparecieron las primeras muestras de asimilación del parnasianismo en la lírica de Francisco Gavidia, dispersa en diarios y revistas y sólo recopiladas en volumen ya en fecha tardía⁶. Entre rimas y poesías de álbum femenino, homenajes a Bécquer y “Doloras” campoamorianas, cabe resaltar poemas como “Diana”, fechado en París y sin duda uno de los primeros sonetos alejandrinos del Modernismo parnasiano en lengua española:

6 Tras la edición de *Versos* (1884), aún en vida del poeta vieron la luz las *Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro* (1913), y una imitación de *La Légende des siècles* de Hugo titulada *Sóteer o Tierra de preseas* (1949, aunque había ido apareciendo fragmentariamente en publicaciones periódicas desde 1920). Su nieto José Mata Gavidia recopiló en su edición de las *Obras completas*, San Salvador, Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación de El Salvador, 1974, toda la poesía escrita por Francisco, tanto la que ya había sido editada en los precitados volúmenes como una serie de versos inéditos y manuscritos.

De una casta de dioses, la prodigiosa casta
Que iluminó la tierra con antorcha divina,
Las Gracias y las musas, la antigua Mnemosina,
Casta como Calíope, como Minerva casta.

Diana, que llena el bosque de una algazara vasta
Cuando va entre las ninfas, de caza peregrina,
Contrasta las tinieblas con que la historia ommina,
La dura Clitemnestra, la trágica Yocasta.

Que un cazador la ha visto en el baño, ella advierte;
Ya a Acteón, trocado en ciervo, su trailla lo devora,
Sus flechas arrebatan a Orión a la Aurora.

Su ninfa Opis expía su pasión de igual suerte
Y es que Diana reserva su virtud que atesora
Para el cielo... ¡Y le ha puesto como guarda, la muerte!⁷

Junto a “Diana”, merecen destacarse también otros poemas escritos a finales de la década de los ochenta y principios de la de los noventa, como “La ofrenda del Braman” —publicado en diciembre de 1888 en el *Repertorio Salvadoreño*—, recreación de los mitos hindúes tan caros al Leconte de Lisle de *Poèmes antiques*. “El soneto de Petrarca”, por su parte, comparte las mismas fuentes que “A la manera de Petrarca” de José-Maria de Heredia: se trata de “La penitente” del lírico de Arezzo, según confiesa el propio Gavidia, si bien su versión se ciñe únicamente al original italiano, adaptada, además, “a la música de Franz Liszt que lleva ese mismo título”⁸. “La Walquiria”, “Psiquis y el amor”, “A Thais sacerdotisa”, “Homero”, “Pan”, “Orfeo y Eurídice”, “La siesta del caimán” o la traducción de “Safo”, del cubano-francés E. C. Price —publicada en

7 “Diana” apareció póstumamente en *La Universidad*, 90, 3-4 (mayo-agosto de 1965), luego recogido por José Mata Gavidia en *Obras completas* (1974). Para un comentario del soneto, *vid.* C. H. Ibarra, *Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del Modernismo*, San Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1958, pp. 42 y ss.

8 *Vid. Obras de Francisco Gavidia. Poemas y teatro*, San Salvador, Imp. Nacional, 1913, p. 95.

La juventud salvadoreña, nº 8, agosto de 1891— completan esta serie de “poemas antiguos y bárbaros” que viene a conformar la vertiente parnasiana más ortodoxa en la lírica del humanista salvadoreño.

Entretanto, y por las mismas fechas cuando Gavidia pergeñaba esta colección de ecos parnasianos, Rubén Darío había vuelto a El Salvador, exactamente el 1 de mayo de 1889. Pese a la distancia que los separaba ya en lo literario —Darío venía de publicar en Chile nada menos que su *Azul...*—, en seguida retomaron su vieja amistad, saludada con un extenso artículo de Gavidia en el *Repertorio Salvadoreño*⁹.

Por mediación de su protector, Darío fue nombrado director de *La Unión*, diario oficioso del gobierno de Francisco Menéndez Valdivieso, una publicación de la que se sirvió ampliamente el poeta para publicitar la inminente salida de una segunda edición de *Azul...* Entre las dos ediciones, Darío fue componiendo una serie de piezas de indudable raigambre parnasiana, algunas luego descartadas del *Azul...* de 1890: son los casos de “El humo de la pipa”, cuento que recuerda, por título y contenido, a “La Pipe d’Opium” de Gautier¹⁰; el soneto “El minué”, fechado en “San Salvador, 14 de julio de 1889”; o “Samech”, invocación pánica integrada en el extenso “El salmo de la pluma” y que presenta ciertas deudas con el “Pan” de Leconte de Lisle, incluido en la serie *Poèmes antiques* (1852):

9 Allí se desentrañaba el ideal artístico de Darío a la luz de sus “maestros”, entre los que Gavidia destacaba a Victor Hugo, Zola, Dumas hijo, Flaubert, Guy de Maupassant, Catulle Mendès o Richepin. Luego, al analizar el carácter de los versos de *Azul...*, Gavidia se ceñía a una retórica parnasiana que sin duda haría las delicias del Darío de 1889: “Sus versos son cadenas de flores, sinfonías de órgano, risa de teclado, la inmensa tiranía de la dulzura, flor de agua, senos rosados que pasan bajo la curva fugitiva de la onda y se eternizan en la visión de los diamantes pulverizados, follaje de los bosques, perfumes florestales, las columnas del Partenón, las ansas en forma de pecho de bacante de las cráteras griegas, las copas de Benvenuto Cellini...”. *Vid.* “Rubén Darío”, *Repertorio Salvadoreño*, III, 1 (julio de 1889). Recogido por Diego Manuel Sequeira en *Rubén Darío, criollo en El Salvador. Raíz y médula de su creación poética*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1965, pp. 24-35.

10 Recordemos que “La pipa de opio” había sido ya traducido al español por el argentino Carlos Olivera en 1878. Para un detallado análisis de “El humo de la pipa” de Darío, remitimos al libro de Carmen Luna Sellés *La exploración de lo irracional en los escritores modernistas hispanoamericanos. Literatura onírica y poetización de la realidad*, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, pp. 41-45.

Pan vive, nunca ha muerto. Las selvas primitivas
Dan cañas a sus manos velludas, siempre activas,
Siempre llenas de ardor.
¿Dónde no se oye mágico su armónico instrumento,
del árbol regocijo, delectación del viento,
delicia de la flor?...

Finalmente, el 22 de junio de 1890, antes de que pudiera editarse la nueva edición de *Azul...*, el militar Carlos Ezeta llevó a cabo un golpe militar que derrocaba al presidente Menéndez, protector del poeta nicaragüense durante su estancia en El Salvador; un hecho que además obligaría a éste último a huir apresuradamente a Guatemala, adonde llegaría el 30 de junio de ese año.

Los caminos de Francisco Gavidia y Rubén Darío se separaban así definitivamente. Época de esplendores parnasianos para uno y otro, la trayectoria ascendente del modernismo rubendariano contrasta desde entonces con el estancamiento del salvadoreño, un poeta que, pese a la categoría de sus innovaciones y a las orientaciones que supo dar al genio de Nicaragua, no puede ser considerado en pureza modernista. Los modelos y patrones de Francisco Gavidia perpetuaban, en su mayoría y a lo largo de toda su larga trayectoria, los del Romanticismo europeo, y esto bien puede concluirse atendiendo no sólo a su producción lírica, sino también a la naturaleza de sus traducciones: Goethe, Heine, Schiller, Hugo, Ossian, Shelley...¹¹

11 De no ser por su relación con Rubén Darío, quizás Francisco Gavidia hubiera sido ya completamente olvidado. En cuanto a la crítica que, muy esporádicamente, se ha acercado a su figura, ésta lo ha juzgado tanto un clásico como un romántico tardío o un precursor del Modernismo en su faceta parnasiana. Juan Felipe Toruño, *op. cit.*, pp. 167-168, por ejemplo, consideraba que “a veces su poesía pareciera frígida, cual si fuera parnasiana, que tiene algunos poemas con cierta forma de tal [...] en que se mezcla el clasicismo con lo marmóreo parnasiano”. José Salvador Guandique, *op. cit.*, pp. 54-55, por su parte, iba más lejos al encontrar en Gavidia un “parnasiano presimbolista”, autor de un “parnasianismo mestizo” ya desde sus primeros *Versos* (1884), lo cual no deja de parecernos un tanto exagerado.

3. VICENTE ACOSTA ENTRE DOS SIGLOS

Paralelamente al devenir de Rubén Darío en San Salvador se desarrolló la breve trayectoria poética del político y pedagogo Vicente Acosta (1867-1908). Con el pseudónimo de “Flirt”, Acosta se había dado a conocer en el diario que por entonces dirigía Darío, *La Unión*, publicando textos de querencia modernista, hasta que el golpe militar de Ezeta le forzó, como al propio nicaragüense, a huir del país.

Antes tuvo tiempo de publicar un poemario, *La lira joven* (1890), prologado por Francisco Gavidia y el propio Darío. Mediante un discurso incendiario, el nicaragüense acometía allí contra la literatura oficial de América, aconsejando con altivez a Acosta que se refugiara en una torre de marfil: “El público vulgar cree que las prosas y los versos se escriben juega jugando. No sabe nada de los insomnios, de los padecimientos físicos y espirituales de los que damos el jugo de nuestras venas y la vida de nuestro cerebro, para dar alimento al vientre nunca saciado de la prensa periódica...”¹².

Tras *La lira joven*, Acosta dio a la imprenta un conjunto de *Poesías* (1899), donde compilaba una serie de piezas publicadas anteriormente en revistas como *El Fígaro* (1894-1895), órgano salvadoreño de una in-

12 Desgraciadamente, no hemos podido consultar ningún ejemplar de *La lira joven*. El paratexto firmado por Darío apareció suelto en el *Repertorio Salvadoreño* en junio de 1890, y ha sido recogido por D. M. Sequeira en *Rubén Darío, criollo en El Salvador*, pp. 316 y ss. Sí hemos localizado alguna reseña de la obra, como esta diatriba antimodernista firmada por el español Navarro Ledesma en *Unión Ibero-Americana*: “Vicente Acosta no se parece en nada a su casi paisano Rubén Darío, ni a otro alguno de los poetas coloristas, decadentistas, parnasianos, delicuescentes, banvillistas y victorhuguescos, que tanto abundan en América. Pero lo malo es que el no parecerse a esos bardos no constituye una cualidad positiva en Vicente Acosta, sino pura y exclusivamente negativa. No se parece a ellos, porque siquiera esos señores tienen tales o cuales rarezas o extravagancias de forma que dan a su lectura cierto interés, aunque sea un interés malsano y poco artístico...”. Recogido por D. F. Foguelquist, *Españoles de América y americanos de España*, Madrid, Gredos, 1968, p. 49. Otro crítico español, Antonio Valbuena, *Ripios ultramarinos*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1893, le dedicó a *La Lira joven* muy duras palabras en la primera serie de sus *Ripios ultramarinos*, atacando de paso a sus dos prologuistas: Francisco Gavidia —“poeta muy malo”— y Rubén Darío —“también poeta malo, como que ha merecido ser alabado por D. Juan Valera”—.

cipiente juventud modernista cada vez más beligerante. Algunas de estas composiciones presentaban ciertos rasgos cercanos al Parnasianismo, a la manera, imperfecta aún, de los premodernistas españoles como Reina o Salvador Rueda: cabe subrayar a este respecto algunas de las que habían aparecido ya en la mexicana *Revista Azul* como “Versos griegos”, “Oriental” o “Roma”. Póstumamente, aún verían la luz unas *Poesías selectas* (1924), entre las que destacan aquellos sonetos paisajísticos trazados con la misma paleta parnasiana del Heredia de “La Nature el le rêve”, v. gr. “El platanar”:

Impasible y compacto regimiento,
tendido en las cañadas laderas,
luce el bosque triunfal de sus banderas,
que en sus manos alegre agita el viento.

Convidando al amable esparcimiento
están las verdes matas altaneras,
que se cargan de frutas tempraneras,
del encendido trópico al aliento.

Un sol canicular deja teñido
el verde platanar con tintas rojas
en el lienzo del aire estremecido.

Mientras, buscando alivio a sus congojas,
el rudo caporal duerme rendido
al plácido susurro de las hojas¹³.

Pese a la tímida presencia de la estética modernista en su obra lírica, Vicente Acosta supo, sin embargo, dar entrada al Canon simbolista en El Salvador a través de la revista que fundó y dirigió, *La Quincena* (1903-1908). Junto a las grandes figuras de la cultura salvadoreña inmediata, los Mayorga Rivas y Francisco Gavidia, en *La Quincena* colaboraron asi-

13 Ante la dificultad para acceder a los ejemplares primarios de la obra del poeta, resulta de obligada consulta la edición de Vicente Acosta, *Poesías*, selección de Joaquín Meza, introducción de Ricardo R. Baldovinos, San Salvador, DPI-Secretaría de Cultura de la Presidencia, 2013.

duamente los más importantes poetas del Modernismo hispánico, desde Rubén Darío a Lugones, pasando por Juan Ramón Jiménez, José Juan Tablada o Guillermo Valencia. En cuanto a sus traducciones, merece destacarse la presencia, por vez primera en la República, de algunos textos de Verlaine y Mallarmé, si bien la mayoría de poetas que allí se vertieron al español pertenecían aún a la tradición del *Parnasse contemporain*: Heredia —a cuya muerte en 1905 se le dedicaron, además, dos artículos, “El poeta que acaba de morir. José María de Heredia” y “Avuela pluma”—, Leconte de Lisle, Coppée, Gautier, Baudelaire, Sully-Prudhomme, Catulle Mendès, Anatole France y Léon Dierx.

Ya bien entrado el siglo XX, las revistas salvadoreñas del Modernismo epigonal siguieron traduciendo a los poetas del *Parnasse contemporain*, entre ellas *Mosaico* (1919-1922), que publicó textos de Mendès y Baudelaire, o *Espiral* (1921-1923), donde aún se contaba con autor tan ajeno y desfasado respecto a la literatura de aquel tiempo como Catulle Mendès. Frente al predominio simbolista, los parnasianos desaparecieron finalmente de publicaciones como *Pensamiento y acción* (1922-1926) o *Para todos* (1927-1929). Allí, el canon poético del Modernismo, en lo que se refiere a sus fuentes francesas, había cambiado completamente desde los tiempos de la primera recepción del *Parnasse contemporain* en favor de autores como Verlaine primero y Mallarmé o Rimbaud posteriormente. Aunque algo desfasada respecto al conjunto del mundo hispánico, la superación definitiva del Modernismo poético, más allá del Costumbrismo postmodernista de los años treinta, llegó con la aportación iconoclasta de cenáculos como el *Grupo Seis*, ya en los años cuarenta y cincuenta. Aún más tierra de por medio habría de poner la denominada Generación Comprometida, cuyos focos de intereses literarios se alejaban completamente del preciosismo cosmopolita del *Fin de siècle* para virar hacia los graves problemas sociales que acuciaban al país¹⁴.

14 Véase Ó. G. de León (coord.), *Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas: una introducción*, París, Ophrys, 1981, pp. 448-449.

La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo

MARÍA CAMINO CONDE
Universidad de Córdoba

Título: La expresión del absurdo en *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero: estudio comparativo.

Title: Expression of the Absurd in *El extranjero* of Albert Camus and *Absolución* of Luis Landero: Comparative Study.

Resumen: Al adquirir conciencia del paso del tiempo y de la muerte, los personajes de Camus y Landero experimentan el absurdo, del que intentan liberarse mediante la rebeldía, la libertad y la pasión, aspectos que comparten ambos escritores, así como la aceptación de los límites y la unidad panteísta con la naturaleza, que suscita la estética de una sensibilidad desgarradora. Coinciden asimismo en el modo de expresar el absurdo mediante técnicas genuinamente kafkianas, como el extrañamiento, que implica convertir lo cotidiano en insólito, la intersección –tan cervantina– de realidad y ficción, las isotopías léxicas y semánticas sobre el absurdo y el azar, y el despliegue de la retórica de la incertidumbre, o de la oscilación, que, a través de la paradoja, el perspectivismo y la ambigüedad, intensifican el absurdo. Pero también existen divergencias entre ambos, ya que Landero reactualiza la filosofía y expresión de Camus con matices lúdicos y paródicos posmodernos que ceden a la palabra la función de catalizador para la absolución de dicho absurdo.

Abstract: In becoming aware of the passage of time and death, the characters of Camus and Landero experience the absurd and try to free themselves from this feeling. For this, both authors start from rebellion, freedom and passion through an acceptance of the limits and the pantheistic unity with the Nature that provokes aesthetic of heart-breaking sensitivity. In addition, both authors agree on the way of expressing the absurdity by means of purely Kafka that uses techniques such as strangeness where everyday life becomes unheard dichotomies between reality and fiction, repetition of lexical and semantic over absurdity and chance, and the display of the rhetoric of uncertainty or oscillation, where paradox, perspectivism and ambiguity underlie the absurdity. But there are also divergences between the two, as Landero reactualizes this philosophy and expression of camusian absurdity by providing playful and parodic nuances properly postmodernist, where the word is a catalyst for absolution from the absurd.

Palabras clave: Absurdo. Tradición. Rebeldía. Libertad. Absolución. Extrañamiento. Realidad/Ficción. Retórica de la incertidumbre.

Key words: Absurd. Tradition. Rebellion. Freedom. Absolution. Extrusion. Reality/Fiction. Rhetoric of Uncertainty.

Fecha de recepción: 25/9/2017.

Date of Receipt: 25/9/2017.

Fecha de aceptación: 9/11/2017.

Date of Approval: 9/11/2017.

1. INTRODUCCIÓN

Como ejemplo de los diálogos permanentes que mantienen los autores en el campo de la literatura, el presente artículo se propone escudriñar las relaciones entre *El extranjero* de Albert Camus y *Absolución* de Luis Landero a partir de los rasgos definitorios de la filosofía del absurdo y sus modalidades expresivas¹. La elección de dichos novelistas y obras responde a dos premisas. Por una parte, si se adopta el método estilístico-idealista de Dámaso Alonso², basado en la intuición, se puede constatar que estas obras ofrecen semejanzas evidentes, sobre todo por lo que atañe al tratamiento de la condición existencial del hombre, al *leit motiv* de la absolución y a la expresión del absurdo. Por otro lado, desde una perspectiva complementaria, las analogías detectadas invitan a situarse en el horizonte de la transtextualidad, entendida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”³. Así lo corrobora Luis Landero de manera explícita:

Yo soy un existencialista, sobre todo más del tipo de Camus, de decir: bueno, es un absurdo vivir. Yo considero que el vivir es absurdo por una parte, pero que la vida es hermosísima por otro lado. Y esa mezcla de hermosura y de absurdo es lo extraordinario de la vida, y es lo que quizá da lugar a ese sentimiento de melancolía⁴.

Probablemente, si Camus hubiera conocido la opinión de Landero, habría reaccionado con cierta incomodidad, pues, a pesar de que muchos críticos lo incluyen dentro de la nómina de existencialistas, él negó su pertenencia a dicha corriente. Al margen de encasillamientos, ambos

1 Remitimos a Emmanuel Mounier, *Introducción a los existencialismos*, Madrid, Guadarrama, 1973.

2 Cfr. Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 2008. Representante del idealismo lingüístico y la estilística en España, el autor de *Hijos de la ira* defiende la idea de que solo es posible un conocimiento intuitivo de la obra de arte.

3 Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-10.

4 April Overstreet, “Conversación con Luis Landero”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 645 (2004), pp. (p. 118).

comparten la aversión hacia el racionalismo de Hegel y los sistemas totalizadores, que conducen a la subjetividad como criterio, y la afirmación de la vida como acto. Cuando Sartre afirma que el ser de la conciencia, el ser-para-sí, es completamente libre, en el sentido de que dota a todo lo demás de significado, advierte que esta posición no implica una anarquía moral, puesto que la elección de un valor supone seleccionarlo idealmente para toda la humanidad. Luego busca asignar al marxismo una dimensión humanista. Subyacen en estos presupuestos similitudes con el pensamiento del argelino, pero en su obra no encontramos una raíz propiamente filosófica, debido a un planteamiento más literario del absurdo⁵.

Camus, en efecto, no apreciaba la razón, que sirve como pilar a los sistemas filosóficos. Por otra parte, la aceptación del absurdo no debía ser una experiencia, si bien necesaria, que concluyera en el nihilismo; antes bien creía que era posible dotar a la vida de sentido mediante la rebeldía, marcando siempre unos determinados límites. No tenía Camus buena opinión de las revoluciones históricas, porque optaba por la asunción de la finitud en el marco de la naturaleza, sin que ello implicase evitar la corrección de la injusticia.

Dicho parecer, causa de la ruptura con su amigo Sartre, lo circunscribió en un espacio y tiempo inmediatos, alegando la prohibición del salto a la metafísica y a la tentadora infinitud. Por estos motivos, es conveniente huir del término “existencialismo” y aludir al concepto de “filosofía del absurdo”, que, en nuestra opinión, y muy a pesar de Camus, constituye una de las bases de la filosofía y la literatura existenciales.

Ahora bien, antes de analizar el modo de expresión de esta corriente en los autores que nos atañen, es conveniente precisar qué se entiende por “absurdo”. El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), en su 23ª edición, define la palabra ‘absurdo’ con cuatro acepciones: “1. Contrario y opuesto a la razón, que no tiene sentido. 2. Extravagante, irregular. 3. Chocante, contradictorio. 4. Dicho o hecho irracional, arbitrario o disparatado”⁶. Para Albert Camus, lo absurdo nace siempre de

5 Adolfo I. Monje Justo, “La Estética del Absurdo en Albert Camus (Del héroe trágico romántico al héroe absurdo del siglo XX)”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 34 (en línea): <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>. (Fecha de la última consulta: 19/5/2017).

6 www.rae.es (Fecha de la última consulta: 24/4/2017)

una comparación entre dos o más términos desproporcionados o contradictorios, y la dimensión de ese absurdo será directamente proporcional a la diferencia entre los términos de la comparación. Al igual que el DRAE, Camus vincula lo absurdo con términos antitéticos que polemizan enfrentados, afirmando en su ensayo *El mito de Sísifo* que “lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo”⁷.

El desarrollo de este concepto va ligado al sinsentido de la vida en un mundo en el que el hombre se encuentra arrojado, sabedor de que la muerte es la única certeza irrefutable; hecho este que ocasiona una terrible angustia, puesto que, como proclama Nietzsche: “Dios ha muerto”. Tamaña afirmación conlleva una secularización de la sociedad y una caída de los fundamentos morales vigentes; en definitiva, una marcada ausencia de fe y un profundo vacío existencial. Camus, devoto lector de Nietzsche, piensa que, una vez asumidos el temor a la muerte, la soledad en un mundo que no responde a las cuestiones fundamentales y el desmoronamiento de las creencias en la eternidad y los absolutos, solo nos queda reflexionar sobre si la vida vale o no la pena. *El mito de Sísifo* se abre con estas palabras:

No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía. El resto, si el mundo tiene tres dimensiones, si las categorías del espíritu son nueve o doce, viene después⁸.

Procede, pues, analizar cómo responden los protagonistas de las novelas objeto de estudio a estos interrogantes.

2. LA PARADOJA DEL HOMBRE REBELDE

Uno de los recursos utilizado por ambos autores para la expresión del absurdo es la técnica del extrañamiento, ya concebida por Kafka, el

7 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 2014, p. 44.

8 *Ibidem*, p. 17.

gran maestro del absurdo. Junto a la visión caleidoscópica de la realidad generada por el perspectivismo, dicha técnica conduce a los personajes a situaciones paradójicas que enfatizan funcionalmente esta expresión del absurdo objeto de análisis. Tanto Meursault, en *El extranjero*, como Lino, en *Absolución*, se dan cuenta de que son hombres absurdos por la sensación de extrañeza ocasionada por el mundo y la humanidad. Tal extrañeza es percibida por los dos personajes tanto a nivel social como individual. Meursault se asombra en el momento en que algunas personas muestran hacia él un gesto de acercamiento humano; por ejemplo, cuando los amigos de la madre le tienden la mano después de una noche de velatorio; o cuando Raymond, su vecino, decide tutearle. Por su parte, Lino detesta permanecer siempre en un mismo sitio, porque comienza muy pronto a aborrecer a la gente. Puede observarse en el fragmento reproducido a continuación la relación del absurdo con las isotopías semánticas de la ‘extrañeza’: ‘extrañado’, ‘rara’ o ‘arrugar el rostro’, acción kinésica que culturalmente se relaciona con el sentimiento de extrañamiento:

No sabía estarse quieto en ningún sitio, y esa era la razón por la que no era feliz ni podría serlo nunca. Era llegar a cualquier parte o conocer a alguien, y a los pocos días, o acaso horas, e incluso minutos, la gente y las cosas empezaban ya a fatigarle y a estorbarle. Se llamaba Lino, y hasta su propio nombre le estorbaba también. Lino, le decían, y él miraba extrañado, medio arrugado el rostro, porque aquella palabra que lo nombraba no parecía que tuviera nada que ver con él. Lino, qué absurdo, qué ridículo. ¿Por qué la vida era así de rara, de arbitraria, de inhóspita?⁹

Lino, además de saberse desubicado, se siente extraño consigo mismo. Al igual que Meursault se irrita al tener que identificarse en el juicio, como si le pesara su propia identidad, también Lino reacciona de modo similar al llamamiento público en un tribunal de oposiciones para Correos: “Lo repitieron otras dos veces, y él sintió el absurdo y a la vez la evidencia de llamarse así, y un súbito vértigo ante el abismo que se abre entre las

9 Luis Landero, *Absolución*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 14.

palabras y las cosas”¹⁰. Este despertar, según explica Camus en *El mito de Sísifo*, es el principio de una vida absurda:

Darse cuenta de que el mundo es “espeso”, entrever hasta qué punto una piedra es ajena, nos es irreductible, con cuánta intensidad la naturaleza, un paisaje, puede negarnos [...]. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza es lo absurdo¹¹.

Ante este despertar, hay dos opciones: el suicidio o la rebeldía. Camus se muestra muy claro a este respecto en su ensayo, ya que afirma que el suicidio contribuye a resolver lo absurdo, pero considera asimismo que, “para mantener el absurdo, no puede resolverse”¹². Y precisa a continuación:

El suicidio es un desconocimiento. El hombre absurdo no puede sino agotarlo todo y agotarse. Lo absurdo es su tensión más extrema, la que él mantiene constantemente con un esfuerzo solitario, pues sabe que, con esta conciencia y esta rebelión, día a día testimonia su única verdad, que es el desafío¹³.

Ese desafío sustenta una de las claves del universo landeriano, en el que los personajes principales se ven impelidos una y otra vez a moverse por el “afán”. En el caso de Lino, su voluntad por cambiar de vida es el fruto de una semilla germinada por su padre, quien siempre se movió inducido por el afán de ser alguien. Sin duda es el tío Félix, en *Juegos de la edad tardía*, quien define mejor este concepto: “El afán es el deseo de ser un gran hombre y de hacer grandes cosas, y la pena y la gloria que todo eso produce. Eso es el afán”¹⁴. Por ello, frente al derrotismo y la pasividad, tanto Meursault como Lino prefieren la acción, aun siendo conscientes de su propio fracaso; precisamente en esto radica su condición de hombres

10 *Ibidem*, p. 109.

11 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 29.

12 *Ibidem*, p. 74.

13 *Ibidem*, p. 75. Para estos aspectos, véase Majaíl Málishev Krasnova, “Albert Camus: de la conciencia de lo absurdo a la rebelión”, *Ciencia Ergo Sum*, 7:3 (2000), Universidad Autónoma del Estado de México (en línea): <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10401904> (Fecha de la última consulta: 22/6/2017).

14 Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 71.

absurdos: cuanto más intentan enfrentarse al absurdo, más absurda se vuelve su existencia. Ahí radica su gran paradoja.

Ahora bien, el punto del que parten ambos personajes hasta llegar a la rebeldía total es divergente: Meursault intenta combatir el absurdo mediante la indiferencia y Lino a través de la valentía. En efecto, Meursault, protagonista de *El extranjero*, reconoce el absurdo vital y se entrega a él. A diferencia de otros personajes, se siente extranjero, porque se abstiene de juzgar a los demás. Por el contrario, se sabe juzgado en el velatorio de su madre por los ancianos de la residencia, al igual que sus dos vecinos, Salamano y Raymond, son asimismo juzgados por terceros: uno, por maltratar a su perro; el otro, por agredir a su pareja. Para juzgar es necesaria una escala de valores de la que carece este personaje. Como consecuencia, convierte en equivalentes todas las experiencias: para él, tiene el mismo valor consolar a Salamano por la pérdida de su perro que matar a un árabe en una playa desierta. ¿Hacia dónde orienta entonces su acción el personaje si carece de valores que la sustenten? Como afirma Diego Singer, la acción se resuelve mediante la “indiferencia con una respuesta afirmativa débil”¹⁵. Meursault se deja llevar, plegado a la voluntad de los otros: acepta el matrimonio con María porque, aunque no esté enamorado, ella así lo quiere; y con Raymond ocurre algo muy similar: “A mí me daba lo mismo ser su camarada y él tenía verdaderamente aire de querer serlo”¹⁶. No cabe duda de que este modo de comportarse entraña una actitud dicotómica y paradójica, propia de la expresión del absurdo: su acción no se corresponde con su pensamiento.

Puede decirse, con Marla Zárate, que Meursault es el prototipo de “observador impasible” que “confiesa haber perdido la costumbre de interrogarse, pero es clarividente al denotar que en su naturaleza las necesidades físicas se imponen a los sentimientos”¹⁷. La muerte de su madre no lo aflige; lo que le resulta molesto, por fatigoso, es soportar el peso del velatorio y del entierro. No manifiesta la más mínima culpabilidad por el asesinato que ha cometido; cuando lleva un periodo de tiempo en la cárcel,

15 Diego Singer, “Fernando Pessoa y Albert Camus: naturaleza, absurdo y acción”, *Dialegethai. Revista telemática de filosofía* (diciembre 2013), disponible en: <http://mondodomani.org/dialegethai/> (en línea).

16 Albert Camus, *El extranjero*, Madrid, Alianza, 2014, p. 39.

17 Marla Zárate, *Camus (1913-1960)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 27.

afirma que uno se habitúa a todo y que allí no era infeliz; y, al conocer su sentencia de pena de muerte, la acepta con resignación. Meursault, por tanto, es un personaje extranjero entre quienes lo rodean, ajeno a las convenciones sociales. Pero su rebeldía se pone de manifiesto cuando el juez y el confesor pretenden convertirlo en un extraño para sí mismo e intentan convencerlo para que acepte su culpabilidad y pueda así redimirse. Sin embargo, él está dispuesto a morir quijotesca mente sin traicionarse a sí mismo y siendo dueño de su verdad: el desinterés por los valores, el predominio de los instintos naturales en contraste con los sentimientos, el vivir hasta el último momento gozando de la inmediatez sensorial sin necesidad del tomar impulso hacia el salto metafísico:

Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. Como si esa gran cólera me hubiese purgado del mal, vaciado de esperanza, ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera ala tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía. Para que todo sea consumado, para que me sienta menos solo, no me queda más que desear en el día de mi ejecución la presencia de muchos espectadores que me acojan con gritos de odio¹⁸.

En Camus, frente a otros autores de corte existencialista como Unamuno que, según afirma Ángel Estévez, “metaforiza la idea del desnacer como subvertidora de la muerte”¹⁹, subyace la paradoja de la muerte revitalizadora: la presencia acechante de la finitud induce a vivir y no a lamentarse de haber nacido. También la muerte planea sobre Lino, personaje central de *Absolución*, quien, debido a su vida taciturna y gris, se plantea alguna vez el suicidio; sin embargo, como muestra el siguiente fragmento, la acción y el afán de vivir se sobreponen siempre a la idea de la muerte:

18 Albert Camus, *El extranjero*, p. 122.

19 Ángel Estévez Molinero, “Unamuno, la profunda lección de Cide Hamete y Cervantes en loor de paradoja”, en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (El Toboso, 23-26 de abril de 1998), Toledo, Ediciones Dulcinea del Toboso, 1999, pp. 105-118 (p. 116).

No, el mundo no era un buen lugar para vivir (tírate, vamos, ven, ya verás como no duele, le susurraba el tren al acercarse), y por otro lado cómo estarse quieto en su sitio, cómo escapar a la tentación de ponerse en marcha hacia cualquier otra parte, de convertir la vida en una fuga interminable, como ciertos héroes del cine con los que tanto se identificaba y que parecía condenados a vagar por el mundo como ánimas en pena. Cínicos, altaneros y buenos silbadores, y cansados de vivir, como tiene que ser, como él mismo era ya, sin necesidad de haber vivido tanto²⁰.

Lino se muestra inconformista y decide sentirse por un instante un héroe de cine. Por esta razón, intenta combatir el absurdo mediante un arrebató de valentía. Pocos días antes de su boda, con la que pensaba supuestamente alcanzar un estilo de vida ideal, sale en defensa de una mujer que parece sufrir el maltrato de su pareja en la calle, es perseguido por el matón durante un tiempo, se enfrenta a él y, creyéndolo muerto, huye para llevar una vida peregrina, apartada de la civilización y de todos los bienes materiales. Se convierte así en un *homo viator* que recorre machadianamente los caminos de la existencia²¹ por los campos de Castilla y llega a la conclusión de que cualquier tipo de vida, cuando se hace rutinaria, provoca tedio; de ahí que con ese viaje hacia otras tierras, metáfora de su propio viaje interior, concluya desoladoramente que la vida es un problema insoluble e imposible de entender; es decir, el camino, como si de un nuevo *Lazarillo* se tratase, entraña un aprendizaje: aceptar el absurdo de su propia existencia:

Creí que mi lugar podía ser el camino, y he intentado convertirme en vagabundo, lo he intentado, pero tampoco me gusta esa manera de vivir. Lo único que he sacado en claro es que la vida no hay dios que la entienda. Ese sí que es un problema insoluble²².

20 Luis Landero, *Absolución*, p. 17.

21 Este aspecto, referido a Camus, ha sido analizado por Manuel Silvestre Hernández, "Albert Camus: Los caminos de la existencia", *Casa del tiempo*, 19 (2009), pp. 89-96 (en línea): www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/19_iv_may_2009/casa_del_tiempo_eIV_num19_89_96.pdf (Fecha de la última consulta: 28/4/2017).

22 *Ibidem*, pp. 306-307.

En definitiva, tanto Meursault como Lino deciden enfrentarse al absurdo, a pesar de ser conscientes de que este esfuerzo no los llevará a ninguna parte. Esta inutilidad del esfuerzo los convierte en personajes aún más absurdos, igual que Sísifo²³, pero ello no implica que no consigan ser felices a su manera. Como afirma Camus en su ensayo, hay que imaginarse a Sísifo feliz, como hay que imaginarse felices a Meursault y a Lino. Según advierte Analía Vélez, la obra de Landero, y esto es extrapolable a la producción de Camus, “cabe mejor dentro de los parámetros de la filosofía del afán que dentro de las variables de la filosofía del fracaso”²⁴.

3. LA TIRANÍA DEL AZAR Y LA LIBERTAD

La filosofía del absurdo parte de la constatación del sinsentido de la existencia y de la ausencia del carácter teleológico de la vida. Al no hallar una finalidad, solo queda instaurar la libertad como eje articulador de la existencia humana. Frente a un mundo sin Dios, donde se impone como verdad inexorable el fluir corrosivo del tiempo hacia una muerte segura, la única posibilidad del ser humano es aceptar su destino, y en ello radica su (anti)heroicidad. Tales ideas, base de la llamada filosofía del absurdo, son expresadas de manera similar en los dos autores estudiados.

Resulta llamativa la presencia en las dos novelas de un asesinato absurdo, consecuencia de una serie de actos azarosos llevados a cabo por los protagonistas, que parten de situaciones semejantes. Meursault, sin saber muy bien por qué, decide defender a su vecino Raymond, que desea vengarse de su pareja por haberlo abandonado. Raymond le pide a Meursault que lo ayude a escribir una carta a la mujer, a fin de que acuda a su domicilio con intención de ajustar cuentas con ella. Meursault accede con su habitual indiferencia. Al llegar la policía, Meursault sale en su defensa.

23 Cf. Marla Zárate, “La rebeldía mítica de Albert Camus”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 15 (1998), pp. 63-79.

24 Analía Vélez Villa, “Red de afinidades e inversiones. Cervantes y Kafka en Landero”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31 (2006), pp. 195-202 (p. 198). Sobre el afán, véase Gonzalo Hidalgo Bayal, “La ficción y el afán: (ensayo sobre Luis Landero)”, en www.cervantes.virutal.com (Fecha de última consulta: 2/5/2017).

A partir de ahí, el hermano de la mujer y sus amigos árabes comienzan una persecución que culminará en un altercado en una playa cercana a la ciudad de Argel, adonde Meursault volverá por casualidad para liquidar al árabe. Con similar grado de absurdo, también Lino se inmiscuye en una trifulca que originará su huida hacia tierras castellanas. La novela se abre con una reflexión sobre la felicidad, días antes de que el protagonista celebre su boda. Parece haber conquistado una estabilidad ideal y al amor de su vida, pero súbitamente es asediado por un ataque de absurdo y, mientras pasea por la calle, decide que el tiempo corre en su contra y necesita una acción memorable para su historia personal. En un arrebatado de valentía, se apresta a defender a una mujer que está siendo maltratada por su pareja, hasta que acude la policía. Días más tarde, comienza a sentir la amenazante presencia de este individuo en una persecución absurda, descrita como remedo paródico del cine policíaco, que concluirá en un violento altercado con el maltratador.

Como es fácil apreciar, se produce un claro paralelismo en las situaciones que marcan el destino posterior de los personajes, aunque el impulso inicial de estos sea diferente —en el caso de Meursault, una indiferencia de débil afirmación; en el de Lino, un impulso de valentía— y la causa curiosamente opuesta —Meursault, como consecuencia de la *epojé*, defiende a un maltratador; Lino pretende darle su merecido—. En los dos casos, la escena de los asesinatos queda expresada en términos dicotómicos de realidad/ficción, vida/sueño, que aportan una visión perspectivista y ambigua de la realidad, lo que potencia el absurdo, pues los límites entre dichas antinomias se antojan borrosos. En *El extranjero*, aflora el tópico calderoniano de «la vida es sueño» durante la escena del crimen. El protagonista afirma estar medio dormido cuando atacan a su vecino Raymond, además de no escuchar bien las palabras que intercambia con el segundo hombre allí presente, Masson²⁵. Poco después, sin un motivo lógico, Meursault decide volver solo a la playa, donde se topa con el árabe, y comete el asesinato inercial. Estas escenas son descritas con una atmósfera de alucinación, vaguedad y tibieza, hasta el punto de suscitar una brumosa sensación de irrealidad: la ceguera de los ojos, la presencia sofocante del sol, las sombras sobre la cara del árabe, que quizá desperta-

25 Albert Camus, *El extranjero*, p. 57.

ran una sonrisa, la luz surgida del acero de la navaja como una larga hoja relumbrante, el océano de metal hirviente, etc.²⁶. Todo ello sumerge al protagonista en una confusión tal que desencadenará la tragedia.

También resulta muy ambiguo el *asesinato* cometido por Lino, así como la absolución final. Después del rifirrafe con el chulo y la posterior intervención de la policía, se percata de que continúa siendo asediado. Dubitativo, intenta, en unas ocasiones, darle esquinazo y, en otras, plantarle cara. En su último encuentro, Lino decide por inercia abandonar el restaurante donde almorzaba con sus familiares y, con un bolso donde lleva el regalo de boda de un conocido, golpea al hombre dos o tres veces; éste cae al suelo y Lino piensa que está muerto, sin evidencia alguna de que así sea. A partir de entonces, planea su huida. ¿Mató realmente Lino a aquel hombre? Nunca se sabe. Lo cierto es que, asesinado o no, el autor impregna estos pasajes de un tono humorístico, e incluso paródico, del que carece *El extranjero*. Así, por ejemplo, durante el último encontronazo antes de la refriega final, Lino decide enfrentarse al maltratador arrojándole una bolsa de ganchitos de maíz. ¿Puede un hombre cometer un asesinato con un bolso o defenderse con una bolsa de ganchitos? Indiscutiblemente, el narrador reactiva un caleidoscópico juego paródico, con resonancias cervantinas, donde un hecho tan grave como un crimen adquiere tintes patéticos, e incluso esperpénticos, haciendo que comedia y tragedia convivan como en la vida misma. Con esa habilidad particular de Landero para convertir lo cotidiano en insólito —he aquí otra dicotomía enfatizadora del absurdo—, el narrador orienta su estrategia hacia la búsqueda de la complicidad con el lector en clave de humor o de burla, lo que a su vez es susceptible de interpretarse ambiguamente, ya sea su objetivo burlarse del propio lector o que este reaccione ante la burla; o bien ambas posibilidades, tendencia que reitera a menudo la novela postmoderna. En cualquier caso, partiendo de la tradición camusiana, Landero apuesta por una reactualización del absurdo adaptada al contexto histórico-cultural de su producción artística y a su propio microcosmos narrativo.

Ambivalente y poco esclarecedor resulta asimismo el final de la trama, cuando Lino confiesa al señor Levin que a la mañana siguiente se dirigirá

26 *Ibidem*, p. 63.

a otro auditorio para contar su historia por segunda y última vez. Advier-te, además, que dicho auditorio “acaso fuese menos benévolo con él”²⁷. ¿A quién se refiere? ¿Alude a la policía, a sus padres o quizá al propio lector? La respuesta, dentro del nivel del relato, poco importa, pues Lino ya ha conseguido su absolución mediante la narración de su peripecia.

Se observa, en este sentido, una clara diferencia entre Camus y Landero, a pesar de las semejanzas entre ciertas escenas de *El extranjero* y de *Absolución*. Por ejemplo, es significativa la descripción del primer incidente entre Lino y el chulo, ya que se valen de un arma semejante —en el caso de *El extranjero*, un cuchillo; en *Absolución*, una navaja—, objeto sobre el que los dos narradores, desde la implicación de la primera persona y el distanciamiento de la tercera, respectivamente, focalizan la acción de un enfrentamiento absurdo, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, con un estilo que alcanza una plasticidad indiscutible. No en vano, las palabras discurren tan penetrantes como los objetos descritos, hasta el punto de convertirse en centro de atención el arma blanca y los efectos relumbrantes del acero. Remito a este par de fragmentos de *El extranjero* y de *Absolución*, respectivamente:

Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Esta vez sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo, que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente [...]. Sólo sentía los címbalos del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos [...]. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia²⁸.

27 Luis Landero, *Absolución*, p. 318.

28 Albert Camus, *El extranjero*, pp. 62-63.

Claro que, ¿y si el tipo gastaba navaja? No hay más que verlo: sus andares petulantes, el perfil pálido y siniestro cuando se vuelve para mirar a la mujer, la fácil determinación con que la lleva por el brazo, casi en volandas. ¿Y qué podría hacer él entonces? Encogerse y retroceder, buscar algún objeto que esgrimir —el periódico—, parapetarse tras un banco, una farola, un buzón de correos.

Se imaginaba el brillo mortal del acero (vamos, acércate, ven a jugar conmigo, le dice), sus fulgurantes acometidas, el absurdo de ir a morir en un altercado callejero precisamente hoy, el día más feliz de toda su existencia. Y, sin embargo, sigue caminando tras la pareja. No sabe con certeza si dentro de él hay un gallo o una gallina, pero en cualquier caso no soporta la idea de ser un cobarde. Y si abandona ahora, quedará como cobarde, y como cobarde habrá de presentarse hoy ante Clara y ante su familia, y entonces ya no podrá ser plenamente feliz. La vida no le ha dado ocasión de medir su hombría, pero por ciertos indicios, por ciertos arranques de coraje, y por cómo había reaccionado en situaciones arriesgadas, siempre dio por hecho que era un hombre valiente. Pero esa valentía, ¿hasta dónde llegaba? Y, por otro lado, ¿tiene uno derecho a no ser un hombre valiente? ¿Es ese derecho legítimo? No, no podía permitirse el nubarrón de una duda en un día tan luminoso como hoy²⁹.

Nuevas semejanzas entre estos dos pasajes, además de las expuestas arriba, las ofrece el hecho de que los dos protagonistas perciben que está en peligro el equilibrio de su día, especialmente luminoso en ambos casos —aunque para Meursault resulta irreparable, mientras que para Lino es solo una posibilidad—, y el impulso irreflexivo a la hora de actuar, impelidos por la inercia o el sentimiento de sentirse ridículos ante esa situación. Sin embargo, Landero adopta un tono menos grave, más lúdico y paródico; un tono impregnado de levedad postmoderna, pues nos presenta a un personaje que no sabemos si realmente ha matado a alguien; a diferencia, en suma, de Meursault, quien ha cometido un asesinato cuyas consecuencias le acarrearán su condena a muerte. Lino, que en el fragmento reproducido actúa como trasunto irónico y paródico de Meursault al más puro estilo de Humphrey Bogart³⁰, se inmiscuye en una pelea por

29 Luis Landero, *Absolución*, pp. 79-80.

30 Para el análisis de estas modalidades *vid.* Esperanza Mateos Donaire, “Ironía y

un exceso de altruismo y humanidad; en modo alguno por una molestia corporal, toda vez que no se defiende con una pistola, sino con un periódico, al tiempo que reflexiona sobre si es un gallo o una gallina. Puede extrapolarse a Lino la afirmación de Alfonso Ruiz de Aguirre sobre Gregorio, protagonista de *Juegos de la edad tardía*, cuando señala que “sufre una profunda depresión, narrada en clave esperpéntica, que también sirve de parodia de los demonios internos que atormentan a los personajes del género negro”³¹.

Si resulta irónica la dicotomía entre los ridículos métodos de defensa de Lino y la causa heroica de su mediación, ocurre a la inversa con Meursault, pues el insignificante motivo de la escaramuza, la crispación corporal fruto del calor, contrasta con la dimensión trágica de la consecuencia de su proceder: el asesinato de un hombre. Mientras en la novela de Landero la fatalidad no llega a consumarse, quedando en mera posibilidad, en la obra de Camus la desgracia resulta ya irreparable. Esta distancia irónica se extiende hasta el final de los dos relatos, puesto que los personajes muestran actitudes diferentes: Lino tiene miedo, siente culpa, necesita la absolución; por el contrario, Meursault no precisa ser perdonado; es un estoico a ultranza, con una fortaleza que lo aleja del ser humano de carne y hueso.

La ambivalencia, que con frecuencia difumina las fronteras entre la realidad y la ficción, encuentra su correlato en el plano gramatical; de ahí que los autores recurran a lo que podría denominarse como “retórica de la incertidumbre”, puesta hábilmente al servicio de la expresión del absurdo. Entre los recursos más utilizados por los dos autores sobresale el empleo de adverbios de duda. Al respecto, se antoja representativo el inicio de la novela de Camus —“Hoy mamá ha muerto. O tal vez, ayer, no sé”³²—, así como la obertura del texto landeriano, donde Lino reflexiona sobre el sentido de la existencia y acaba por confesar: “No, quizá el mundo no

caricatura en la obra de Luis Landero o cómo contar una historia triste”, en *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, El Puerto de Santa María, Fundación Juan Goytisolo, 2003, pp. 2-11.

31 Alfonso Ruiz de Aguirre, “Cine negro y existencialismo en *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero”, en: www.academia.edu/27149382/Cine_negro_y_existencialismo_en_Juegos_de_la_edad_tardía_de_Luis_Landerop. 18.

32 Albert Camus, *El extranjero*, p. 11.

es tan azaroso y contingente como a ti siempre te ha gustado creer”³³. Significativa es asimismo la presencia de oraciones disyuntivas que abren el campo de posibilidades del personaje y contribuyen a incrementar el grado de absurda incertidumbre. En el caso de Camus, la disyunción se pone de manifiesto en la cita antes reproducida; en Landero, puede constatarse cuando Lino, al discurrir sobre el destino de la vida, se cuestiona: “¿dónde vas tan ligero o tan cargado de equipaje?”³⁴. Landero se vale de la interrogación directa como recurso para intensificar la duda frente a la enunciativa —“no sé”— empleada por Camus. Tales recursos pueden documentarse fácilmente a lo largo de ambas ficciones.

Esta retórica favorece el perspectivismo, así como una visión caleidoscópica de la realidad, propia de la fenomenología de Husserl. Según Camus, la fenomenología no pretende “explicar el mundo, quiere solamente una descripción de lo vivido. Coincide con el pensamiento absurdo en su afirmación de que no hay verdad, sino solo verdades”³⁵. Sin embargo, hay una diferencia entre el método de Husserl y el absurdo. Husserl deseaba convertir esta idea en una regla racional y universal. Por consiguiente, los fenomenólogos pretenden que la razón brinde a la angustia moderna las estrategias para calmar su desasosiego. El espíritu absurdo, por el contrario, no goza de tanta suerte. Según Camus, el mundo para el absurdo “no es (...) ni tan racional, ni irracional hasta ese punto. Es irrazonable y nada más que eso”³⁶. Así pues, el absurdo impone sus límites frente a la fenomenología, puesto que la razón nunca podrá calmar la angustia vital del hombre.

Pero el azar no solo es situacional, como ha podido observarse en las escenas del asesinato ya analizadas, sino que opera también en el plano verbal. Las isotopías léxicas y semánticas de ‘azar’ (fortuna, suerte, destino, casualidad, contingencia...) enfatizan que la vida es inseparable de los hechos aleatorios. Así, por ejemplo, cuando el fiscal interroga a Meursault sobre el motivo por el cual regresó a la fuente después del altercado que presenció junto a su camarada Raymond, el protagonista afirma que fue

33 Luis Landero, *Absolución*, p. 13.

34 *Ibidem*.

35 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, pp. 60-61.

36 *Ibidem*, p. 67.

por mero azar y sin intención de pasaportar al árabe³⁷. Poco después, Raymond, durante su declaración, vuelve a insistir en que su amigo estaba aquel día en la playa por casualidad; pero el presidente del tribunal parece no entender la *contingencia* del mundo absurdo, como diría Lino, y por ello no otorga validez a ninguna de las declaraciones:

El presidente le preguntó, sin embargo, si la víctima no tenía un motivo para odiarme. Raymond dijo que mi presencia en la playa era un puro azar. El fiscal le preguntó entonces por qué la carta donde el drama tenía origen había sido escrita por mí. Raymond respondió que era un azar. El fiscal replicó que el azar tenía ya muchas culpas sobre su conciencia en esta historia. Preguntó si por azar yo no había intervenido cuando abofeteé a su amante, si por azar yo había testimoniado en la comisaría, si por azar también mis declaraciones en esa ocasión eran de puro favor³⁸.

El protagonista de *Absolución*, a diferencia del presidente del tribunal en *El extranjero*, sí demuestra entender la *contingencia*, palabra que le aporta un profundo conocimiento, pues es “capaz de definir en un suspiro nuestra pobre condición humana”³⁹. Continúa su reflexión sobre la arbitrariedad del destino, haciendo hincapié en que todos nacemos y vivimos bajo la “tiranía del azar” y que ser pobre o rico, sano o enfermo, alto o bajo, guapo o feo, está regido por la casualidad; un concepto que vincula a los juegos de naipes: “Hasta existir o no existir era apenas un incidente, un producto de la mera ocasión. Y contra el rodar de la fortuna no cabía sino resignarse cada cual a su suerte”⁴⁰.

Ahora bien, si el mundo gira regido por el azar, al que los personajes no pueden sustraerse, ¿cómo podemos ser hombres libres?, ¿cómo podemos conseguir la libertad?, ¿cómo entienden la libertad estos dos escritores? Para Camus, la clave estriba no en cómo se vive, sino en cuánto se vive. En *El mito de Sísifo*, afirma que “lo que importa no es vivir lo mejor posible, sino vivir lo más posible”⁴¹. En este sentido, tanto Meursault como

37 Albert Camus, *El extranjero*, p. 90.

38 *Ibidem*, p. 97.

39 Luis Landero, *Absolución*, p. 22.

40 *Ibidem*.

41 Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 80.

Lino intentan “vivir lo más posible” con sus buenas dosis de hedonismo y rebeldía. Así, por ejemplo, ambos disfrutaban de la vitalidad que les aportan la naturaleza y los pequeños placeres de la vida: tumbarse al sol, bañarse en la playa o en un lago, dar buena cuenta de un bocadillo cuando se tiene hambre, fumarse un cigarro observando a la muchedumbre, pasear, etc. No son meros espectadores de la vida, sino que intentan apurarla con intensidad. Para ellos, de acuerdo con este principio, la libertad es sentir, la libertad es vivir. Resulta esclarecedor al respecto el siguiente fragmento de Camus, extraído de *El mito de Sísifo*:

La divina disponibilidad del condenado a muerte ante el cual se abren las puertas de la prisión cierta madrugada, ese increíble desinterés por todo, salvo por la llama pura de la vida, ponen de manifiesto que la muerte y lo absurdo son los principios de la única libertad razonable: la que un corazón humano puede sentir y vivir⁴².

Del ensayo a la novela, estas ideas son encarnadas por Meursault quien, en sus postrimerías, solo se preocupa de vivir el poco tiempo que le queda y de disfrutar de las estrellas durante la noche, mientras recuerda a su madre:

La noche era como una tregua melancólica. Tan próxima a la muerte, mamá debió de sentirse liberada de ella y dispuesta a revivirlo todo. Nadie, nadie tenía derecho a llorarla. Y también yo me sentí dispuesto a revivirlo todo. [...]. Ante esta noche cargada de signos y de estrellas me abría por vez primera a la tierna indiferencia del mundo. Al encontrarlo tan semejante a mí, tan fraterno al cabo, sentí que había sido feliz y que lo era todavía⁴³.

He aquí la paradoja de liberarse de la muerte justo cuando esta se consuma, intentando revivir todo en un entorno de levedad que, a la zaga de Parménides, representa el polo positivo frente a la pesadez identificada con el polo negativo. Por su parte, Landero cierra el libro con una sentencia similar. En el momento que Lino decide volver a su antigua vida y

42 *Ibidem*, p. 79.

43 Albert Camus, *El extranjero*, p. 122.

abandonar su peregrinar por Castilla, se topa con Gálvez, el psicólogo que lo recogió el día de su huida, quien le aconseja no reflexionar tanto sobre la vida y dedicarse mayormente a vivirla:

Desengáñate, joven amigo. Las alegorías sobre la vida son aburridas, previsibles, y no nos llevan a ninguna parte. Dejemos, pues, este tema y en vez de hablar de la vida, nos vamos a dedicar a vivir⁴⁴.

Vivir, por tanto, implica una forma de reaccionar con rebeldía contra el destino. Ambos personajes viven a través de la pura sensibilidad (*aísthesis*) que se establece entre el cuerpo y los demás seres (humanos, animales, plantas, etc.), entablando de este modo una amable relación fraterna con el cosmos, cercana al panteísmo, que induce a una contemplación estética con cierto efecto placebo. Para ello, ambos escritores asumen una filosofía de lo concreto, cimentada en la relación del cuerpo con una naturaleza dionisiaca, donde los personajes son a la vez observadores y partícipes de la misma. Así, por ejemplo, en *Absolución*, al igual que en otras novelas de Landero, se retorna al medio natural, reactivando el tópico horaciano del menosprecio de corte y alabanza de aldea, como se aprecia cuando Lino acaba vagando por inhóspitos parajes de Castilla. La idealización de la naturaleza puede apreciarse en la descripción de la casa del granjero Olmedo, una suerte de Robinson Crusoe de su tiempo, lector de poemas de Machado, citador de Camus y dueño de *Comediante*, un perro pillo, pícaro y elocuente, con rasgos cercanos a los de Cipión y Berganza:

Las rejas del portón estaban abiertas y Lino entró sin pensarlo dos veces, atraído por el desafío de la fortuna, por la fatiga del camino, por el agobio del calor. Un sendero de arena entre setos y árboles lo transportó de golpe a lo que parecía un oasis en medio de aquel yermo opulento. Oyó un rumor de agua, encontró una veredita en la vegetación y fue a dar a una alberca entre higueras, y a una fuente cuyo chorro salía por la boca de una cabeza de dragón. Era un rincón idílico. Solo se oía el canto de los pájaros y el zumbido de las avispas. Las higueras casi metían las ramas en el agua, que era transparente y se movía y latía como si tuviese vida propia. Una

44 Luis Landero, *Absolución*, p. 308.

rana, que tomaba el sol en el brocal, saltó al agua trazando una alta cuerva y se la vio con todo detalle cómo bajaba y se escondía entre unos hilos de hierbas ondulantes que verdeaban en el fondo. Ganas le daban de desnudarse y darse un baño en aquella agua tan clara y quitarse el polvo y el sudor y el sofoco que traía del camino. Pero se conformó con lavarse las manos, la cara y el pelo, y beber a morro de la fuente⁴⁵.

Muy sugestiva resulta asimismo esta descripción del autor argelino:

Estaba cansado. El conserje me llevó a su habitación y pude arreglarme un poco. Volví a tomar café con leche, que era muy bueno. Al salir era ya pleno día. Por encima de las colinas que separan Marenjo del mar, se extendía un cielo enrojecido. El viento que pasaba sobre las colinas traía hasta aquí un olor de sal. Se anunciaba un hermoso día. Hacía tiempo que no había ido al campo y pensaba cuánto me habría gustado pasearme de no haber sido por mamá.

Esperé en el patio, bajo un plátano. Respiraba el olor de la tierra fresca y había dejado de tener sueño. Pensé en los compañeros de la oficina. A esta hora se estaban levantando para ir al trabajo. Para mí era siempre la hora más difícil. Todavía seguí pensando un poco en estas cosas, pero me distrajo una campana que sonaba en el interior de los edificios. Hubo indistintos ruidos detrás de las ventanas y después todo se calmó. El sol había subido un poco más en el cielo: empezaba a calentar mis pies⁴⁶.

Si bien se observa, el grado de hedonismo de Meursault se sobrepone a sus sentimientos, hasta el punto de fastidiarle el tener que asistir al entierro de su madre, porque le impedirá disfrutar de tan hermoso día. Para él, lo sensitivo y lo instintivo se imponen sobre a todo. Por esta razón, confiesa al juez la causa que lo impulsó a matar al árabe: “Dije con rapidez, mezclando un poco las palabras y dándome cuenta de mi ridículo, que había sido a causa del sol. Hubo risas en la sala”⁴⁷. Meursault es un hombre naturalizado, de ahí que su visión del mundo se rija por las reglas de

45 *Ibidem*, p. 254.

46 Albert Camus, *El extranjero*, p. 20.

47 *Ibidem*, p. 104.

Gaia. A cada paso hallamos en sus reflexiones la expresión “era natural”: acepta de buen grado la muerte de su madre como algo asumible; en el momento en que van a juzgarlo y le preguntan varias veces por su identidad, reconoce que, aunque esto le irrite, le parece natural, pues han de asegurarse de que no se han equivocado de hombre; durante su estancia en la celda, piensa en el cuerpo de su amante, si bien comprende, como es lógico, que no lo visitase después de transcurrido un tiempo, debido a que habría rehecho su vida tras enterarse de su condena. Puede leerse una síntesis de lo dicho en el siguiente fragmento, cuando solicita a su jefe unos días libres para el sepultar a su madre:

Al despertar, comprendí por qué mi patrón tenía un aire descontento cuando le pedí dos días de permiso: hoy es sábado. Lo había en cierto modo olvidado, pero al levantarme, se precisó esa idea. Mi patrón, naturalmente, pensó que tendría así cuatro días de vacaciones con mi domingo y eso no podía agradarle. Pero, por una parte, no es mía la culpa de que hayan enterrado a mamá ayer y no hoy y, por otra, yo habría tenido en cualquier caso mi sábado y mi domingo. Por supuesto, eso no me impide comprender al patrón⁴⁸ (pág. 26)

Diego Singer opina al respecto que, para Camus,

[...] la naturaleza es ante todo una negación de la cultura como momento superior, un retorno hacia un estado anterior en que cuerpo y entorno geográfico natural se acercan a la unidad sin, empero, lograrla completamente. Este retorno tiene, como mínimo, un doble cariz. Por un lado el cuerpo es erotizado, se vuelve carne susceptible de acercarse a otros cuerpos y a los cuatro elementos primigéneos de la naturaleza. En este sentido, podemos afirmar que es el momento donde lo animal del hombre se hace presente⁴⁹.

El caso de Lino no es tan radical; a pesar de su amor a la naturaleza, sus instintos no suelen condicionar su personalidad. Pero sí es cierto que en los personajes de Camus y Landero hallamos la misma sensibilidad des-

48 *Ibidem*, p. 26.

49 Diego Singer, *op. cit.*

garradora. Camus, y esto vale también para el escritor extremeño, busca verdades en la confusión del absurdo y extrae tres consecuencias: rebelión, libertad y pasión, identificada esta última con el sentimiento desgarrador del que hablamos. Esta focalización sobre lo sensible trae consigo una ontologización de los sentimientos. La voluntad de los personajes por establecer una comunión completa con el mundo, como se refleja en los ejemplos de las descripciones de los paisajes analizados *supra*, no queda siempre saciada, por lo que sobreviene la tensión. Pero esta voluntad no puede renunciar a los sentidos, sino que los tiene muy en cuenta para describir el universo que, ya sea absurdo o dichoso, siempre resultará violento. En síntesis, ambas novelas nos enseñan que no se puede renunciar ni a la voluntad de comprensión del cosmos ni al descubrimiento del enigma del mundo, lo que confluye y se plasma en lo que hemos denominado “estética de la oscilación”, o sea, en una tensión constante entre la dicha y el absurdo.

4. VIVIR SIN APELACIÓN

Nos parece claro, a la luz de lo expuesto, que la libertad del hombre absurdo radica en vivir lo más y mejor posible. Pero Camus añade que hay que hacerlo sin apelación. El tema de la apelación es de capital importancia en estas dos obras. En *El extranjero*, el protagonista se ve sometido a un juicio por un asesinato donde la falta de apelación desempeña un papel clave para la exégesis final de la obra. En *Absolución*, ya el título resulta significativo: el personaje busca la “absolución” que solo conquistará al final. Quizás sean estos aspectos los que mejor reflejan las diferencias entre Camus y Landero. Meursault, a diferencia de Lino, hace gala de un punto más acusado de indiferencia. Aunque no se acostumbra a la palabra criminal, en ningún momento se arrepiente ni se siente culpable por lo hecho. Su única culpa es vivir sin esperar nada de nadie. Por esta razón —cuando, al hablar de su madre, afirma que se mostró frío el día del entierro, porque “ni mamá ni yo nada esperábamos ya uno del otro, ni de nadie, y que ambos nos habíamos acostumbrado a nuestras vidas”⁵⁰—,

50 *Ibidem*, p. 90.

comprendió que era responsable de lo sucedido:

Dijo que yo no había querido ver a mamá, que había fumado, que había dormido y que había tomado café con leche. Sentí entonces que algo indignaba a toda la sala y, por vez primera, comprendí que era culpable⁵¹.

Significativo es que el juez, para demostrar la responsabilidad del personaje, se centre más en los sentimientos que el protagonista deja traslucir el día del entierro de su progenitora que en los datos incriminadores del asesinato. Para la sociedad, un hombre naturalizado es culpable, independientemente de haber cometido o no un homicidio. Por esta razón, según Diego Singer, Meursault es inocente: “Meursault en el fondo es inocente, porta una inocencia primordial que va a tener que ser violentada desde el sentido común que los rodea para hallarlo culpable, él acepta su condena a muerte⁵².”

La perspectiva de Lino es bien diferente. A pesar de su desapego hacia la sociedad y el mundo en general, no se muestra tan indiferente ni tan radical. Si Meursault vive sin esperanza, pero no con desesperación, Lino duda de la humanidad, pero aún sin arrojar del todo la toalla. Por eso, se preocupa por sus padres y por Clara, su prometida, y procura contactar con ellos para que tengan noticias de él y no sufran. Además, se siente culpable por haber abandonado a su familia y por el supuesto asesinato que ha cometido:

Pero ahora, ¿cómo iba a presentarse en busca de su mísera hacienda ante la airada cohorte de afectados que había dejado atrás? Así que ahora no poseía ni siquiera un pariente, ni un amigo, ni una moneda, ni un triste documento de identidad. Pensó: Ay, Clara, Clarita mía, amor mío de mi alma, por qué el destino se ha valido de mí para herirte tan duramente y a traición. También pensó: No me han dicho nada de la policía. Quizá ni siquiera intenten localizarme, ¿para qué? Seguro que ese tipo tenía tantos enemigos y frecuentaba tan malas compañías que no tardarían en encontrar entre ellos a cualquier sospechoso. Y si no lo encontraban daba igual. No iban

51 *Ibidem*, p. 92.

52 Diego Singer, *op. cit.* (en línea).

a gastar tiempo y dinero en esclarecer aquel caso. Lo darían por cerrado sin mayores escrúpulos, y el crimen quedaría archivado e impune. Un escalofrío de júbilo y de terror le corrió por la espalda ante el impacto emocional de aquella palabra: *impune*. Y más allá pensó: Con todo, la desgracia te ha hecho libre. Pero le pareció un pensamiento tan pomposo que lo alejó con un manotazo de hastío y de repugnancia. Y ya no quiso pensar más⁵³.

Lino necesita que alguien lo absuelva, pero no acude para ello a la religión, aproximándose así a Meursault, sino a la amistad que lo une al tío de Clara, el señor Levin. Lino sabe a ciencia cierta que el señor Levin lo comprenderá, porque en el pasado él también fue su confidente y quizá el hecho de estar cercano a la muerte despierte en él una pizca de fraternidad con el mundo, como expresaría Meursault. Por ello, Lino le suplica:

Necesito contársela a alguien y nadie mejor que usted. Me muero por contar esa historia, y porque llegue a los oídos de Clara y alcance su perdón, o al menos su comprensión y su piedad⁵⁴.

Puede inferirse que Lino busca su absolución en el propio hecho de narrar la historia, es decir, en encarnar su vida como narración, como novela: “narro, luego vivo”. Al respecto, Analía Vélez afirma sobre la obra de Landero que el lenguaje se convierte en algo más que un mero instrumento, ya que contribuye a que la verdad resplandezca, concluyendo que “el lenguaje obra como mediación total de la experiencia del mundo”⁵⁵. He aquí el juego cervantino, metaliterario y metaficcional, del que carece el final de *El extranjero*: encontrar la salvación por medio de la palabra, como puede verse en el siguiente párrafo:

Y según contaba, según las palabras hacían renacer el pasado de sus propias cenizas, algo iba naciendo y desbordándose en él, un sentimiento de gratitud y de concordia con el mundo, consigo mismo

53 Luis Landero, *Absolución*, op. cit., p. 285.

54 *Ibidem*, p. 314.

55 Analía Vélez Villa, “La esperanza y lo absurdo en la obra de Luis Landero. *Juegos de la edad tardía*”, *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*, 23 (2002), pp. 19-22 (p. 21).

y con el prójimo, representado por el señor Levin, que seguía escuchando con prontitud e intensidad, y por un momento se imaginó que, igual que Orestes cuando llegó a Atenas tras su penosa travesía de expiación, estaba declarando ante una asamblea que no solo estaba allí para escucharlo sino también para juzgarlo, y condenarlo o absolverlo, por sus errores, sus culpas y sus méritos. Pero había algo en aquella mansa noche de septiembre que invitaba a la benevolencia y a la levedad. Convertida en palabras, es verdad que su vida adquiriría ahora algún sentido, aunque fuese difuso y contingente [...]. Siguió un largo silencio. Y Lino se sintió muy bien allí, feliz, purificado, sin un futuro al que temer y, por una vez, sin necesidad ni ganas de estar en otra parte⁵⁶ (p. 316)

En síntesis, como ha indicado Alejandro Herrera, “Landero parece mantener viva esa confianza no sólo en la palabra misma sino en la inquietud motivadora del individuo”⁵⁷.

5. CONCLUSIÓN

El análisis comparativo de las obras estudiadas nos ha lleva a concluir que la filosofía del absurdo en estos dos autores se pone de manifiesto de manera semejante, ya que, para superar el absurdo, Landero adopta los recursos desplegados por el autor argelino, a saber: rebeldía, libertad y pasión. Esta rebeldía impulsa al hombre a la acción: en el caso de Meursault, a manera de indiferencia afirmativa débil, y en el de Lino, mediante la necesidad de ser valiente, siquiera por una vez, para proyectar la superación personal en su devenir cotidiano. Asimismo, ambos personajes entienden la libertad como el arte de vivir, conducente a una ontologización de los sentimientos y de una sensibilidad desgarradora, donde el peso de la naturaleza asume capital importancia; más en el caso de Meursault, hombre totalmente naturalizado, que en el de Lino.

Esta comunión casi panteísta con la naturaleza trae consigo una ascesis

56 Luis Landero, *Absolución*, p. 316.

57 Alejandro Herrera, “La dinámica del fracaso en *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero”, *Hipertexto*, 2 (2005), pp. 51-59 (p. 58), [en línea]: <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/docs/Hiper2Herrera.pdf>

estética donde la Belleza del cosmos convive con la fealdad y la angustia, de ahí la “estética de la oscilación”, que guarda un equilibrio de tensión constante entre la voluntad de la comprensión del mundo y el desvelamiento de su enigma. Esta tensión provoca la conciencia de la finitud del ser humano, aceptada estoicamente por Camus y en un grado menor por Landero, quien, como podemos colegir de sus propias palabras, pretende burlar a la muerte: “la ficción sirve para eludir el destino e intentar engañar a la muerte”, confiesa en una entrevista concedida a Ramón Loureiro en *La Voz de Galicia*⁵⁸.

Por otro lado, cabe destacar que los dos autores utilizan técnicas similares para expresar toda esta problemática existencial; verbigracia, la técnica del extrañamiento kafkiana, las dicotomías de raigambre cervantina entre la realidad y la ficción, o entre la vida y el sueño, las paradojas verbales y situacionales, la retórica de la incertidumbre, enfatizando así una visión contingente de la realidad. Sin embargo, se aprecia en Landero una concepción del absurdo más lúdica y paródica —como en el caso del “asesinato” cometido por Lino—, alejada, pues, de la perspectiva camusiana y con tintes propiamente posmodernos; perspectiva que consigue superar por medio de la palabra: contar es vivir; narrar, una absolución del absurdo. Por ello, el mérito de Landero radica en reactualizar la tradición camusiana tanto en el contexto histórico-cultural de su producción artística como en su microcosmos narrativo y en su indiscutible originalidad poética: por constructiva y por lírica.

58 Ramón Loureiro, entrevista a Luis Landero: “La ficción sirve para eludir el destino e intentar engañar a la muerte”, en *La Voz de Galicia* 24/3/2010 disponible en: http://www.lavozdeg Galicia.es/ferrol/2010/03/24/0003_8376259.htm. (Fecha de la última entrada: 17/2/2017).

La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983)¹

MANUEL ESPAÑA ARJONA
Universidad de Málaga

Título: La adaptación de la novela corta *La tía fingida* en la serie televisiva *Las pícaras* (1983).

Title: Adaptation of *La tía fingida* (short novel) in TV Series *Las pícaras* (1983).

Resumen: Este artículo analiza el episodio televisivo *La tía fingida*, incluido en la serie *Las pícaras* (1983). En él se compara la novelita atribuida a Cervantes con el medimetraje de Juan José Alonso Millán y Antonio del Real, explicando los resultados estéticos de la adaptación en función del contexto cinematográfico del destape y de los resultados narrativos alcanzados.

Abstract: This article analyzes the televised episode *La tía fingida*, included in the series *Las pícaras* (1983). It compares the *nouvelle* attributed to Cervantes with the film by Juan José Alonso Millán and Antonio del Real, explaining the aesthetic results of the adaptation according to the cinematic context of the *destape* and the narrative results achieved.

Palabras clave: Literatura y TV, Cervantes, *La tía fingida*, *Las pícaras*, Destape

Key words: Literature and TV, Cervantes, *La tía fingida*, *Las pícaras*, Destape

Fecha de recepción: 5/6/2017.

Date of Receipt: 5/6/2017.

Fecha de aceptación: 12/7/2017.

Date of Approval: 12/7/2017.

1 Este trabajo ha sido posible gracias al I Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

¿Hay más que hacer que incitar al tibio, provocar al casto, negarse al carnal, animar al cobarde, alentar al corto, refrenar al presumido, despertar al dormido, convidar al descuidado, escribir al ausente, alabar al necio, celebrar al discreto, acariciar al rico, desengañar al pobre, ser ángel en la calle, santa en la iglesia, hermosa en la ventana, honesta en la casa y demonio en la cama? Todas estas cosas, señora tía, me las sé yo de coro.

La tía fingida

Para la adaptación televisiva de *La tía fingida (La fingida-TV)*² se acudió a la pluma del dramaturgo Juan José Alonso Millán y al por entonces incipiente cineasta Antonio del Real³. En principio, el proceso de adaptación no ofrecía mayores dificultades⁴. El hecho de no ser una novela picaresca,

2 Para evitar equívocos con la novela cervantina, a partir de aquí nos referiremos al episodio televisivo de *Las pícaras* como *La fingida-TV*.

3 Antes de *La fingida-TV*, Antonio del Real rodó varios cortos —*Araña y cierra España* (1976), *Walterio y yo* (1977), *Tal vez mañana...* (1979), *Yo... con mi experiencia* (1979), *El acto* (1979) y *Ay qué ruina* (1979)— y dos largometrajes, *El poderoso influjo de la luna* (1981) y *Buscando a Perico* (1982), “una comedia de enredo, policíaca y suburbana”, rodada en el barrio madrileño de San Blas. Se trata de una sátira social, con la que el cineasta pretendió imitar una “locura de ritmos al estilo de Billy Wilder”, y en la que, curiosamente, aparece como actor, además de Luis Escobar, que interpreta al despreciable comerciante del episodio *La hija de Celestina*, Teddy Bautista, el nefasto compositor de *Las pícaras*. Vid. “*Buscando a Perico*, una comedia policíaca de Antonio del Real”, *El País* (14/03/1982) [Recurso en Red: http://elpais.com/diario/1982/03/14/cultura/384908411_850215.html]. La trayectoria de Juan José Alonso Millán era muchísimo más dilatada, no solo en el teatro, entorno en el que era sobradamente reconocido por sus comedias, sino también en el cine. De su puño y letra surgió el clásico film *No deseas al vecino del quinto* (1970), “obra cumbre del *landismo* [...] y uno de los mayores éxitos del cine español (recaudó ciento quince millones de la época y aún hoy ocupa el cuarto lugar de las películas españolas más vistas de todos los tiempos, con cerca de cinco millones de espectadores)”. Vid. José María Ponce, *El destape nacional. Crónica del desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat, 2004, p. 22. Antes de *Las pícaras*, el dramaturgo trabajó en películas señeras del destape como *No deseas a la mujer del vecino* (1971), *Dormir y ligar: todo es empujar* (1974), *La delicia de los verdes años* (1976), *Historia de “S”* (1979), *La masajista vocacional* (1981), *La vendedora de ropa interior* (1982), *Le llamaban J. R.* (1982), etc.

4 Otros capítulos de *Las pícaras* tuvieron que vérselas con textos que por su complejidad eran muy difíciles de adaptar: *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado

como sí ocurría con otros episodios de *Las pícaras* (*La Pícaro Justina* o *La hija de Celestina*), facilitaba las cosas, puesto que, por ejemplo, una estructura epistolar hubiese complicado —o simplificado— demasiado la brevedad de que se disponía. Por otro lado, director y guionista contaban con la suerte de adaptar una obra que por su reducida extensión propiciaba un feliz acomodo. *La tía fingida*, una novela cervantina de apenas veinte páginas, poseía la trama idónea para los apenas cincuenta y cinco minutos del episodio⁵. Pero, con todo, esta se les quedaba corta, y director y guionista tuvieron que jugar con una serie de mecanismos de ampliación con los que asegurarse más minutos, a fin de engordar la trama, en detrimento del resultado final⁶. Y es que, aunque por su duración no sea una película convencional, y con independencia de que *La tía fingida* pueda incluirse o no dentro de las *Novelas ejemplares*, se vieron obligados a “elongar su tiempo físico”, puesto que, a diferencia de las novelas, cuyo procedimiento inverso se basa en “la selección de elementos argumentales filmicamente significativos”, los textos de menor aliento tienen que

llenar el vacío de sus espacios durativos [...] con tiempo filmicamente significativo. [Pues] mientras el adaptador opera sobre la novela selectivamente, el constreñimiento físico y temporal del cuento se anula en la estructura durativa del filme⁷.

y *La Pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, sobre todo.

- 5 Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013, pp. 625-649. Como señala Jorge García López, *ibidem*, pp. 625-626, “desde su descubrimiento en el manuscrito de Porras de la Cámara, el destino de nuestro relato ha estado marcado de forma insoslayable por la larga y no decidida polémica sobre la licitud de su inclusión en el corpus cervantino”; sin embargo, “la eventual atribución a Cervantes o su rechazo han ido cayendo lentamente en un punto muerto”.
- 6 Para nuestro análisis comparativo, hemos empleado la terminología de José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós, 2000.
- 7 Francisca Castillo Martín, *De la narrativa breve al cine: técnicas de adaptación* [Tesis doctoral], Universidad de Málaga, 2013, p. 114 [Recurso en red: <http://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/7376>]. Otra solución por la que ha optado el cine a la hora de trasladar un relato es aprovechar otros textos del mismo autor con el propósito de dotar de uniformidad la adaptación resultante. Impecables adaptaciones de este tipo son las dos del tándem José Luis Cuerda-Rafael Azcona: *La lengua de las mariposas* (1999), basada en la colección de relatos ¿Qué me quieres, amor? de Manuel Rivas; o *Los girasoles ciegos* (2008), basada en la obra homónima de Alberto Méndez. Rara

Pese a ello, del texto se suprimen y reducen parlamentos, acciones y digresiones que nada hubiesen aportado a la adaptación. Ejemplos de supresiones son la simbología de las “cortesanías ventaneras”, hurtada al espectador con la intención de generar intriga alrededor de la “casta” Esperanza y de su “íntegra” tía⁸; la facilidad compositiva de un “poeta de los que sobran en aquella ciudad”⁹, al que se le ruega que ultime el soneto y el romance que los dos estudiantes interpretarán para la joven Esperanza, acompañados por una tuna; el catálogo de la alcahueta Claudia, con el que se esgrimen los tópicos ligados a regiones y zonas concretas de España; y el final del relato, donde el autor, con el mismo espíritu de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en *La hija de Celestina*, condena a la tía Claudia a recibir “cuatrocientos azotes y a estar en una escalera con una jaula y coraza en medio de la plaza”, cerrando asimismo su obra con las advertencias entonces de rigor: “y tal fin y paradero tuvo la señora Claudia de Astudillo y Quiñones, y tal le tengan todas cuantas su vida y proceder tuvieron”¹⁰.

vez se da una posibilidad señalada por Federico Patán, la de trasladar varios relatos al cine o la televisión, cuyos puntos en común atañen a lo temático y sin que por ello se tenga que acudir al mismo autor literario: “No es variante muy socorrida en el cine, pero se han dado ejemplos de ella. Recurriré a dos cintas de la HBO filmadas para la televisión: *Mujeres y hombres, historias de seducción* (1990) y *Mujeres y hombres: No hay reglas en el amor* (1991). Ambas son parte de un mismo proyecto y guardan aspectos similares: se componen de tres cuentos, los cuentos son de autores muy reconocidos y algunos de los directores no dejan de tener su lugar en el cine”, “¿Le cuento cómo lo filmo?”, en *El Cuento en red*, 12 (2005), p. w [Recurso en Red: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-240-3252efv.pdf].

8 Aunque con menor riqueza simbólica y descriptiva que en *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, en *La tía fingida* se refleja también el ambiente prostibulario de las cortesanías. Estas adornaban sus balcones con un peculiar utilaje —albahacas con tocas, paños, vestidos, etc.— que comunicaba a los clientes su disposición y servicios. Las protagonistas de *La tía fingida* viven, precisamente, en una calle dedicada a tales menesteres, “en la cual, por ser de tan buen peaje, siempre se había vendido tinta, aunque no de la fina; que hay casas, así en Salamanca como en otras ciudades, que llevan de suelo vivir siempre en ellas mujeres cortesanías, y por otro nombre, trabajadoras o enamoradas”. Vid. Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 627. A diferencia de la adaptación de Antonio del Real, en *La lozana andaluza* (1973) de Vicente Escrivá, y en la versión homónima (1983) de Chumy Chúmez, sí que se refleja el peculiar submundo de este tipo de mujeres en la Roma del siglo XVI.

9 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 629.

10 *Ibidem*, p. 649.

La reducción pasa sobre todo por aligerar, por podar los diálogos de la distante sintaxis y del léxico áureos; en la conversación privada de tía y sobrina, por ejemplo, vital para comprender las pretensiones reales de doña Claudia y el combativo carácter de la joven Esperanza. Apenas un minuto basta a los adaptadores para despachar un jugoso diálogo de varias páginas, con las consecuencias que ello comportará por lo que se refiere, como en breve veremos, en la configuración de los personajes.

Dicha necesidad de prolongar el espacio reducido del texto literario se observa en los añadidos, desarrollos y transformaciones¹¹. El primero de ellos muestra una lógica estética y compositiva que abre una brecha irreconciliable entre adaptación y obra de partida. Estos añadidos sientan las bases de una filmicidad atronadora, deslavazada y *kitsch*, con resortes cómicos ramplones, de trazo grueso¹². A todas luces, estos añadidos persiguen un fin similar, el de remarcar el tono libertino y lúdico del episodio:

1) Las pillerías de los estudiantes Miguel y Juan. Como si de unas viñetas de *Zipi y Zape* se tratase, los dos mancebos, uno rubio y otro moreno, gamberrean de un lado para otro como un par de adolescentes. Efectivamente, el texto describe a dos pendencieros “más amigos del baldeo y rodancho que de Bártulo y Baldo”¹³, tan prontos para una emboscada

11 Los añadidos son escenas audiovisuales sin filiación textual. En pureza, señalan el talante demiúrgico de los guionistas (o del director), quienes complementan lo adaptado con piezas *ex nihilo* cuya función y tempo varían según las necesidades narrativas. A veces son goznes que vinculan escenas, otras, breves piezas que aligeran la densidad literaria, y en ocasiones, verdaderas creaciones que marcan la presencia artística de los adaptadores. El desarrollo es un mecanismo de amplificación que consiste en “estirar” fragmentos textuales apenas explicitados o que requieren nuevas adiciones en función de las estrategias narrativas de la adaptación. Y la transformación es una modificación de los elementos narrativos, ya sea esta una reordenación de las acciones o cambios significativos que reconduzcan u otorguen otro sentido a la esencia argumental de los textos matrices. Es difícil, no obstante, delimitar aquello que pertenece por derecho a la inspiración o es solo una reelaboración, desarrollo o transformación del texto primario, esto es, una pericia compositiva más en el arte de adaptar.

12 Estos son, en efecto, los añadidos “que marcan la presencia del autor filmico”. *Vid.* José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 140.

13 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 625. Es decir, más amigos del florete y el broquel, que de los libros de texto.

como para ir a visitar a las mujeres “ventaneras”¹⁴; poco amigos del estudio, tunos, camaradas y arruinadores de doncellas. Pero la adaptación los infantiliza, empujándolos a añinadas travesuras algo inverosímiles. Ambos, al comienzo del episodio, se proponen un reto: aquel que urda la broma más cruel, podrá arrogarse el cortejo de la dama que persiguen, mientras el otro, o sea, el perdedor, deberá entretener a su dueña. El pulso se traduce en carreras por los pasillos de la universidad de Salamanca, empujando a profesores y desparramando libros por el suelo, y en una alocada persecución por la plaza del pueblo que nos recuerda a las de Benny Hill cuando destrozaba y arrollaba como un huracán todo a su paso (*Fig. 1*): tenderetes, cajas, barriles, vendedoras, pedigüños, prensados de paja, carretas de harina, etc.

- 2) La honesta y bella Rosalina y su dueña Estulticia. Es precisamente esta Rosalina la razón de su cortejo. En un giro ridículo, se nos descubre a una Rosalina casquivana y materialista, que juega con la inocencia romántica de los estudiantes para verse y tener relaciones con don Félix; y a una Estulticia que las “mata callando”, pues desdice de su nombre al mostrarse “recatadamente libidinosa”, pegajosa y carnal con uno de los estudiantes, que se ve obligado a quitársela de encima a empujones (*Fig. 2*).
- 3) Remedo de elementos. Esta veta posmoderna se observa en la vestimenta anacrónica de algunos personajes. Un ejemplo es Esperanza. Choca la pretensión de configurar una *femme fatale*, afilada y distante, cuya

14 Cuando se enteran de la llegada de las foráneas, “codician dar cima a aquella aventura”, pues ambos son los más versados “deshollinadores de cuantas ventanas tenían albahacas con tocas”, *Ibidem*, p. 627. Las ciudades universitarias eran las preferidas por prostitutas y celestinas. Como señala Francisco Márquez Villanueva, “la vida del estudiante se hallaba reconocidamente sujeta a crisis sentimentales”; por lo tanto, “el amor venal ha sido desde el principio y en todas partes una de las grandes realidades humanas de la vida universitaria. La prostitución encontraba en [la universidad] uno de sus medios naturales. [Asimismo], la comunidad académica, con sus masas de estudiantes y sus falanges de prostitutas había de ser por fuerza uno de los campos favoritos de la alcahueta. [...] Salamanca se la reconocía como capital de la prostitución en toda Castilla. [...] El comienzo del curso lectivo salmantino anunciaba la gran temporada de la prostitución [...]. El paso por Salamanca de estrellas fugaces como Esperanza y su tía era fenómeno bien conocido y que solía prodigarse a comienzos del curso, cuando las bolsas de los estudiantiles conservaban aún dinero fresco”. *Vid.* Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 169-171.

aparición es acompañada por un fondo musical disonante con casposos toques de *thriller*, con una figura *collage* que el espectador vincula inmediatamente con otros elementos de la cultura popular, como la princesa Leia de *La guerra de las galaxias*; o bien con una fallera (Fig. 3).

- 4) Tics del cine destapista de la Transición española¹⁵. La particularidad de *La fingida-TV* estriba en que el peso de los desnudos y el desenfreno recae sobre todo en los personajes secundarios. Esto quizá se deba a una estrategia compositiva, ya que la historia se las arregla para desvincular a la joven Esperanza y a la señora Claudia de la babosería de los demás personajes, preservando durante más tiempo el misterio que envuelve a ambas. En la adaptación el enigma se acentúa, sobre todo porque en Salamanca corre una leyenda que rodea el palacete al que se mudan la tía y la sobrina. Una fortaleza cerrada a cal y canto tras enviudar una dama principal de la forma más traicionera. Sometido a la “tiranía de su ardiente esposa”, el marido murió a causa de un amor “no flemático y etéreo, sino apasionado y carnal”. “Después de la ceremonia nupcial, fueron siete noches y siete días sin salir del dormitorio”, relata don Félix a los dos estudiantes, sentando así las bases de un espacio destinado a lo sicalíptico. Otros rasgos reconocibles son el peculiar tartaleo del asustadizo paje de don Félix, que trastabilla palabras y frases imitando a

15 Nos referimos al cine que se libera del peso de la censura y de la comedia *sexy* de corte moralista del tardofranquismo; aun subgénero que aborda el tema del sexo de forma febril y obsesiva, hasta el punto de que las películas incluían sistemáticamente al menos una escena de cama y algún que otro desnudo (femenino, sobre todo) parcial o integral. Vid. José María Ponce, *op. cit.*, p. 72. Según Caparrós Lera, se trató de un “cine chabacano” que, listo para ser consumido por el gran público, “explotó al espectador con sus recursos más ramplones”; y si bien se advirtió en él “un deseo de revisar y desmitificar la época franquista”, una crítica que no se limitó al mero aspecto político, sino que se extendió “a la religión, la moral, las costumbres, la familia... u otras instituciones”, este cine del destape estuvo alentado “por la moda —que ellos mismos contribuyeron a crear o mantener—”, moda, a su vez, “acentuada por el hecho de poder decir cosas antes prohibidas”. En su aspecto estético, “la mayoría acusaría cierto desequilibrio fílmico por incoherencia entre lo que quería decir y cómo lo decía, la forma de contarlo; mientras que la madurez creadora de otros resultó a veces pretenciosa o se empañaba con fáciles concesiones eróticas o violentas de claro signo comercial, restándoles calidad artística”. Vid. José M.^a Caparrós Lera, *Historia crítica del cine español (desde 1987 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 149-175.

Antonio Ozores; los bufos tropiezos de doña Estulticia “Rottenmeier” cuando sale danzando del encuadre en busca de Rosalina; los ademanes afeminados y la atiplada voz del paje Ginés, que en ocasiones aparece con una enorme pluma en el sombrero¹⁶; los golpes y traspiés, como el del “bandurriazo” que recibe Ginés en la cabeza, luciéndolo el instrumento a guisa de alzacuello, durante la escena en la que se asoma al bacón con la intención de deleitarse con los apuestos mozos (*Fig. 4*); los gestos y vocablos obscenos¹⁷; o el lío en el aposento de Esperanza,

-
- 16 En el texto cervantino no hay atisbo alguno de homosexualidad. A lo que se ha procedido en esta adaptación es a transformar al “escudero de los del tiempo de Fernán González, [...] enfermo de vaguidos” en el tipo cinematográfico del “amanerado”, “mariquita”, “marica” o “maricón”. En este tipo de personajes, “como en las gruesas caracterizaciones del sainete”, importaba sobre todo “el tic, un gesto, un ademán”, una eficacia cómica que dependía “de la repetición del repertorio de efectos que cada actor puede ofrecer”. *Vid.* Álvaro del Amo, *op. cit.*, p. 39. Aunque presentándola como una especie de anomalía humorística, diríase que esperpéntica, fue curiosamente la comedia *sexy* la que introdujo la homosexualidad en la pantalla grande. El ejemplo más paradigmático es *No deseas al vecino del quinto* (1970) de Ramón Fernández: “According to Mariano Ozores and Alonso Millán, the homosexuality that Spanish comedy (landismo) *explored* pushed censorship to its limits by introducing the character of the *maricón* for the first time in the history of Spanish cinema [...] Despite of claim that those films pushed the limits, they stayed within the bounds of cheap humor and predictable, traditional endings. A potentially charged theme therefore stayed within the limits of conventionality”. *Vid.* Tatiana Pavlović, *Despotic Bodies and Transgressive Bodies: Spanish Culture from Francisco Franco to Jesús Franco*, Albany, SUNY, 2003, p. 85. En la pequeña pantalla, en cambio, el asunto como tal fue tratado de forma bien distinta. Como apunta Manuel Palacio, *La televisión durante la Transición Española*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 252-253 y 255, “la homosexualidad masculina debió ser el tema con mayores dificultades entre todos aquellos que no pertenecían al terreno de lo absolutamente vedado [...]. Es difícil valorar si se debió a la homofobia potenciada por el franquismo, a algún motivo colindante con el imaginario colectivo de los españoles, o fue la respuesta de la moral más conservadora ante el activismo gay de aquellos años”. Lo cierto es que tardó en ser abordado: en el programa *La clave* se tuvo que esperar a julio de 1983 para realizar al fin un programa que discutiese la homosexualidad abiertamente, y “se cuenta que Armand de Fluviá fue la primera persona en “salir del armario” ante las cámaras de televisión (*De bat a bat*, del circuito regional de TVE en Cataluña, en junio de 1978)”.
- 17 Algunos de los más ofensivos y burdos están relacionados con el sexo o la homosexualidad del paje Ginés. Hoy día, seguramente, serían censurados, autocensura-

donde los corchetes pillan *in fraganti* a hombres travestidos, doncellas semidesnudas, señoras gritando y “mariquitas” en pijama: un embrollo a caballo entre aquel de la venta de Palomeque que describiera Cervantes en la primera parte del *Quijote* y una refriega de vecinos al estilo de *Aquí no hay quien viva* (2003).



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

dos o criticados por el *establishment* de lo políticamente correcto. Sirva el siguiente ejemplo de *La fingida-TV*:

MIGUEL: (*Dirigiéndose a Ginés y en complicidad con Juan.*) Oye, ¿tú eres distinto, no?

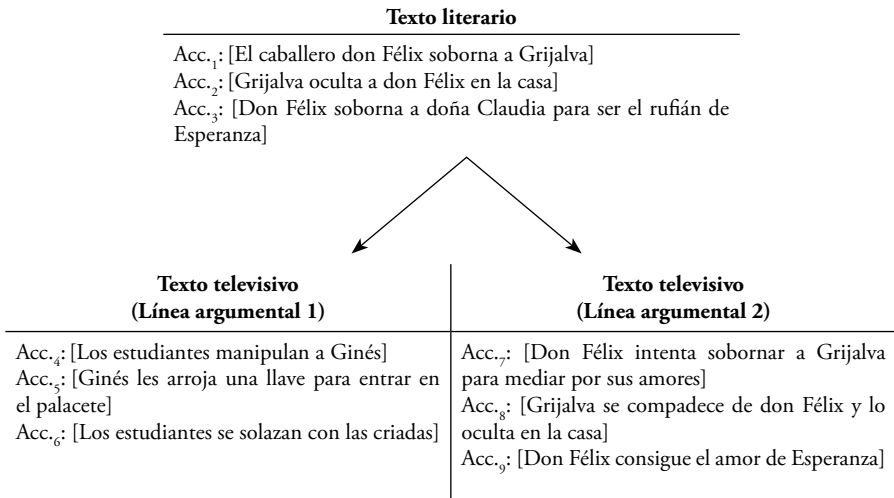
GINÉS: (*Con voz y ademanes afeminados.*) ¿En qué me lo has notado?

(*Miguel y Juan se marchan dejándolo solo; por el camino lo imitan groseramente.*)

JUAN: (*Entre risas.*) ¡Este es un bujarrón!

Habría que matizar que, en ocasiones, estos añadidos devienen en funcionales y no en meramente estéticos, bien para reforzar la identidad velada de Esperanza y la tía fingida, bien para articular secuencialmente determinados acontecimientos. Algunos ya han sido señalados, como el del misterio de la casa encantada, aunque, no obstante, haya que seguir entendiéndolos como irónicos y subversivos, ya que no albergan de por sí la capacidad de generar tensión, ni mucho menos miedo. Más interesantes son los que poseen una funcionalidad distinta a la del texto literario, los cuales podemos ligar además con las transformaciones y desarrollos.

Si aceptamos que el cuento tiene la capacidad de informar de una acción o secuencia X con apenas pocas líneas, y que estas bastan a un director y a un guionista “astutos para trazar varios minutos de narrativa cinematográfica”¹⁸, *La fingida-TV* cumple a todas luces con este requisito. Dicho de otro modo, si, “incluso con su escasa largura, el cuento aporta elementos que pueden ser extendidos en el libreto”¹⁹, Antonio del Real y Alonso Millán los aprovechan para estirar los huecos implícitos del texto y construir desde un mismo arco de acción dos líneas argumentales diferentes, aunque ciertamente parecidas. He aquí varios ejemplos:



18 Federico Patán, *op. cit.*, p. 29.

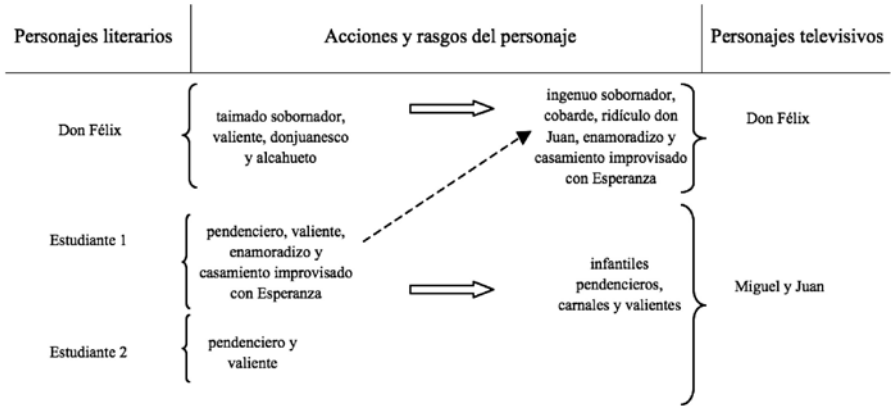
19 *Ibidem*.

La adaptación se vale de este mecanismo para duplicarse, transformando así, y hasta separando, dos esferas que, aun entrecruzadas, quedan bien definidas. La función de la homosexualidad del criado Ginés, un simple paje sin apenas trascendencia ni capacidad estratégica en la narración literaria, cobra así no solo un sentido cómico, sino también de vaso comunicante. Su peso va *in crescendo* y gracias a él la *línea argumental 1*, independientemente de que la consideremos un agregado o un desarrollo, queda soldada sin fisuras a la diégesis.

Ginés, que neciamente cree que los dos estudiantes, Miguel y Juan, están rendidos de amor ante su hermosura, será utilizado por los dos guayabos con la pretensión de introducirse en el palacete. Una vez alcanzado el objetivo de ambos, es decir, retozar con las criadas, Ginés se verá envuelto en nuevas mofas y descabros, que nada aportan desde un punto de vista narrativo. Su última función será la de desmontar, tal vez por resentimiento, pues no ha pasado de ser farolillo y gancho de las demás relaciones sexuales, la *Acc. 9* de la *línea argumental 2*, advirtiéndole ingenuamente a doña Claudia que la joven Esperanza se afana en dar al traste con su supuesta intención de ingresar en un convento: “¡Un desaprensivo la está violando!”

La reconfiguración de los protagonistas es importante para entender el sentido de la *línea argumental 2*. Don Félix, los dos mancebos, Esperanza y sobre todo Grijalva, el personaje más atractivo de la adaptación, se apartan sustancialmente del texto literario, alimentándose entre sí, desconfigurándose, reinventándose, en suma.

Dado que en la adaptación es don Félix el enamorado y los dos estudiantes los pendencieros, se antoja lógico que estos camaradas trocaran sus caracteres y acciones, puesto que será el caballero el que termine casándose con Esperanza. La distribución, inversión y anulación de sus rasgos y peripecias se producen de la siguiente manera:



Curiosamente, en el texto literario quedan innominados los dos estudiantes, a pesar de que uno de ellos, ya como personaje autónomo, acabe protagonizando el improvisado matrimonio con la joven Esperanza. Tras haberla rescatado de los corchetes, “y queriendo el que la hubo quitado a la justicia gozarla aquella noche”²⁰, mantienen una tensa disputa que impedirá la violación, pero que termina apaciguándose al prometer el violador, a quien incomprensiblemente corresponde Esperanza, jurar los votos del himeneo. De hecho, la lleva a su pueblo a marchas forzadas y se la presenta a su padre para que este oficie el feliz enlace²¹.

Miguel y Juan, que por formar en la adaptación un bloque sin fisuras

20 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 647.

21 La hermosura de Esperanza puede más que el historial de su virtud: “Súpase luego el casamiento del estudiante, y aunque algunos escribieron a su padre la verdad del caso y la bajeza de la nuera, ella se había dado con su astucia y discreción tan buena maña en contentar y servir al viejo suegro, que, aunque mayores males le dijeran a ella, no quisiera haber dejado de alcanzalla por hija. Tal fuerza tiene la discreción y la virtud”. *Ibidem*, p. 649. Esta tesis podemos hallarla también en *La española inglesa*: “Esta novela nos podrá enseñar cuánto puede la virtud y cuánto la hermosura”. *Ibidem*, p. 263. Como señala Francisco Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos, op. cit.*, pp. 163-164, “la anglo-española Isabel da, pues, un paso por el camino de la virtud cuantitativa, así como la gitanilla Constanza superará a ambas al incorporar, además, la Poesía a un insuperable trinomio de perfección femenina. [...] Se pisa con todo esto un discurso cervantino de la hermosura por completo familiar”.

podrían haber quedado también innominados, pues tanto monta, monta tanto, se desentienden en la adaptación de Esperanza. En este caso, la misión de ambos tiene menor alcance. Desean solo satisfacer su apetito sexual, y aunque también ayuden a salvar a la muchacha de los grilletos de la ronda, se conforman con las criadas, más desmelenadas, más abiertas al goce, con las que acabarán montando otra orgía en un pajal, mientras un grupo de tunos voyeristas acompañan con música sus risas y jadeos.

Estos residuos de acciones y caracteres son fagocitados por el don Félix televisivo, quien, a su vez, de acuerdo con una lógica más afín a esta otra entidad, se desprende del abominable comportamiento de su fuente literaria. El susodicho don Félix es maleable, cándido, arrebatadamente enamorado y bonachón, rasgos que se hallan en las antípodas de su homónimo cervantino, un lobo rico y clasista disfrazado con piel de cordero, que, tras marear la perdiz con un amor en principio sincero, revela su verdadera faz ante doña Claudia y Esperanza:

quisiera yo ser el primero que esquilmará este majuelo o vendimiara esta viña, aunque se añadieran a esta cadena unos grillos de oro y unas esposas de diamantes. Y pues estoy tan al cabo de esta verdad y le tengo tan buena prenda, ya que no se estima la que doy, ni las que tiene mi persona, úsese de mejor término conmigo, que será justo, con protestación y juramento, que por mí nadie sabrá en el mundo el rompimiento de esta muralla, sino que yo mismo seré el prigionero de su entereza y bondad²².

La pobre Esperanza de la novela, que aún no ha logrado escapar de doña Claudia, observa perpleja las intenciones del interesado, frío y despótico jayán, similar en avaricia y alcahuetería a la “reverenda matrona”: “buena pro le haga; suya es la joya, y a pesar de maliciosos y de ruines en uno son; yo los junto y los bendigo”²³.

Al don Félix catódico se le anula el lado rufianesco que se desprende de la *Acc. 3* del texto literario, apartándosele así de otros personajes de *Las pícaras*, como el sórdido Montúfar, el añoso comerciante Pascual de *La hija de Celestina*, o el simpático Rampín de *La lozana andaluza*. Ridiculizado hasta la saciedad, este “pardillo de Salamanca”, “tan rico como tonto”,

22 *Ibidem*, p. 645.

23 *Ibidem*.

se enamora perdidamente de Esperanza. “¡Vaya si te ha dado fuerte!”, exclama la criada Grijalva, tras otorgarle crédito a sus afectados ademanes y muestras de amor; de ahí que, en la adaptación, asuma la acción del Estudiante 1: será el rimbombante don Félix de Bermejo y Quiñones de Pavo Real, apellidos ausentes en el texto literario, el que protagonice una historia de amor correspondido y una unión marital de urgencias bendecida por un padre convaleciente de gota que aceptará a regañadientes el empecinamiento de su heredero: “Me lo temía. Este hijo mío siempre fue un bobalicón”.

¿Qué relación se establece entre don Félix y la criada Grijalva? ¿Por qué lo que es un soborno tal cual en el texto literario (*Acc. 1 y 2*) se queda solo en una suerte de soborno *light* en la *línea argumental 2 (Acc. 7)*? ¿Qué fuerza y profundidad compositiva adquiere Grijalva en la adaptación para compadecerse de don Félix y permitir luego, desde una ladera mucho más humana, que el enamorado caballero descubra la verdad de doña Claudia (*Acc. 8*)? En la novela, la criada Grijalva asume poco protagonismo. Su función se limita a prestarse a las intenciones de don Félix, dejándose sobornar con pasmosa facilidad por el truhán, que la agasaja con “un manto de cinco púas” para que la criada le abra las puertas de la casa y relate a pies juntillas la verdad de sus amas; a saber, que

su señora doña Esperanza [...] estaba de tres mercados, o por mejor decir, de tres ventas; añadiendo el cuánto, el con quién, y adónde, con otras mil circunstancias con que quedó don Félix, que así se llamaba el caballero, satisfecho de todo cuanto saber quería²⁴.

Alonso Millán y Antonio del Real, en cambio, perfilan una Grijalva con más aristas, más compleja, una criada transformada en gerifalte que, además de comprensiva y casquivana, será capaz de reconducir a los demás a su antojo para engrosar su faltriquera²⁵. Para ello, Grijalva se apropia,

24 *Ibidem*, 636.

25 La diferencia con la criada del texto literario es notoria. La siguiente equivocación semántica demuestra que la caracterización de este personaje dentro de la novela se sustenta en otra dinámica: Grijalva es el contrapunto cómico del terrible drama en el que está inmersa Esperanza: “—No deis más voces, señora, que habéis de venir sin duda, y con vos esta señora, colegial trilingüe en el disfrute de su heredad. —Que me maten —dijo la Grijalva—, si el señor Corregidor no lo ha oído todo,

como si fuese una vampiresa, de la personalidad inconformista de Esperanza, quien, pese a su extremada juventud, saca valor suficiente para enfrentarse a la abusiva doña Claudia:

no me dejaré más martirizar de su mano, por toda la ganancia que se me pueda ofrecer y seguir. Tres flores he dado y tantas vuesa merced ha vendido, y tres veces he pasado insufrible martirio. [...] Por el siglo de la madre que no conocí, que no lo tengo más de consentir. Deje, señora tía, ya de rebuscar mi viña, que a veces es más sabroso el rebusco que el esquilmo principal; y si todavía está determinada que mi jardín se venda cuarta vez por entero, intacto y jamás tocado, busque otro modo más suave de cerradura para su postigo, porque la del sirgo y ahuja, no hay que pensar que más llegue a mis carnes²⁶.

Despojada de su voluntad más combativa —con solo un baldío gesto de desacuerdo se enfrenta a los intereses de la alcahueta—, la Esperanza televisiva queda reducida a una nadería, a una “damisela objeto” con el único fin de que el personaje más risible del episodio la salve de su situación. A don Félix, le basta un bigote postizo y una atildada puesta en escena en el aposento de la mojigata para que esta se ofrezca a complacerlo, a enmendar su camino de virgos remendados y a prometerle su amor, su mano, su cuerpo²⁷.

que aquello de las tres pringues por lo de Esperanza lo ha dicho” (*Ibidem*, pp. 646-647).

- 26 *Ibidem*, pp. 641-642. No obstante, parece que al final acaba resignándose a la voluntad de doña Claudia, pues solo la experiencia de esta puede sacar rédito al negocio del “sirgo y la ahuja”: “Váyase a dormir, señora, por su vida, y piense en esto, y mañana habrá de tomar la resolución que mejor le pareciere; pues al cabo, al cabo habré de seguir sus consejos, pues la tengo por madre y más que madre”. *Ibidem*, pp. 642-643.
- 27 Otra de las características de la comedia del destape era la facilidad con que los hombres se llevaban al huerto a las jovencitas, independientemente del poco atractivo físico de estos sujetos. El imán del *salido* estaba aderezado de torpeza, de testas alopecicas, de cuerpos velludos, achatados y regordetes, una atracción claramente inverosímil y solo maquinada en la fantasía de un país machista y acomplexado, que abarrotaba las salas identificándose con aquellos simpáticos actores *made in Spain*. Emilio Gutiérrez Caba, el intérprete de don Félix, no posee en principio el físico

Esta más rotunda Grijalva es, en principio, una mujer sujeto. La *Acc.7* se reduce a un intento de soborno, ya que la perspicaz criada lo invierte en su beneficio, engatusando a un don Félix que piensa ingenuamente que al regalarle joyas va a satisfacer sus pretensiones. Grijalva intermediará por don Félix solo a medias; no le desvela el secreto negocio de sus dueñas, como sí ocurría en el texto literario (*Acc.1*), y se servirá de la pasión de don Félix para, por un lado, ser ella, curiosamente, la que intente acostarse con él, insinuándosele una y otra vez, aun cuando el desnortado tortolito no sepa captar sus lujuriosas indirectas²⁸; y, por otro, chantajear a doña Claudia. Solo accederá a sacar a don Félix de su atolladero por una motivación empática y no materialista. La decisión la toma Grijalva cuando el mentecato caballero hace el ademán de atravesarse el corazón con su espada para acabar así con el dolor terrible de su desdén: doña Claudia le ha confesado que el único deseo de su sobrina (y familiares) es recluirse en un convento. El arrojado suicida, otra falsa apostura de tantas, es refrenado por Grijalva, que, ya por paternalismo, por humanidad, por entender que no le podrá sacar más alhajas o bien por quitarse de encima al insufrible galán, le brinda la solución a sus cuitas. La criada propone que se oculte bajo la cama del aposento de Esperanza, gracias a lo cual descubrirá por sí mismo quiénes son realmente tía y sobrina, conduciendo a buen puerto su amor hacia esta última.

En suma, los hilos de la engañifa los maneja a su antojo este fabuloso personaje, mutación potenciada de su semilla literaria, hasta el punto de rivalizar con la que, fruto de sus años, debía haber detentado el trono y controlado con sencillez a los súbditos de su séquito: doña Claudia, la celestina oficial. Grijalva, una criada que poco pintaba en la novela cervantina, sale aquí rana, invirtiendo la estructura de poder tras un *tour de*

desgarbado de otros grandes actores de nuestra cinematografía: Fernando Esteso, Alfredo Landa o José Luis López Vázquez. Sin ser un *latin lover*, el vallisoletano es un hombre apuesto, de sincera presencia. Sin embargo, y como ya hemos señalado, sus acciones y aspavientos entroncan con la línea interpretativa de los antedichos y, como no podía ser de otro modo, Lola Forner cae rendida en sus brazos, sin que parezca importarles su bigote postizo, su empalagosa dicción, su cobardía o su anti-erótico salto del tigre.

28 FÉLIX: (*Como si estuviese recitando.*) ¿Cómo pagarte, generosa Grijalva?

GRIJALVA: (*Refregándose contra don Félix como una gata en celo.*) No os preocupéis, ya os daré yo alguna pista (*La fingida-TV*).

force que supera victoriosa, pues si bien doña Claudia es la tía fingida, ella es, como afirma sin arredrarse, “la dueña más fingida todavía”. La composición del encuadre vigoriza esta idea notablemente, situando frente a frente a Claudia y Grijalva, es decir, ama y dueña, maestra y avispada discípula (Figs. 5-6):



Fig. 5



Fig. 6

Con la transformación de la criada, los adaptadores crean un personaje mucho más profundo. Ahora bien, ¿logra escabullirse Grijalva de la estética del destape que permea todos los episodios de *Las pícaras*? ¿Es realmente una mujer sujeto capaz de romper la camisa de fuerza que empequeñece y aplana a las féminas de la comedia sexual carpetovetónica? ¿Existe una escisión compositiva entre el esquematismo psicológico y de monigote de los personajes principales y este supuestamente secundario? No podemos dar por sentado que Grijalva se haya librado de ser una más entre un puñado de pícaras erotizadas. Pese a su mayor capacidad y redondez —era relativamente fácil destacar entre tanta simplificación—, Grijalva sucumbe a sus impulsos sexuales. Su raciocinio calculador, aquel con el que engaña una y otra vez a don Félix y con el que teje un plan para pararle los pies a doña Claudia, es insuficiente a la hora de refrenar su libido. Esto nos resulta contradictorio, porque si, por un lado, es la mano adulta que dirige a su antojo lo que sucede a su alrededor, por otro, es el objeto pasivo de una suerte de ninfomanía latente que florece

19 Y no 68.22, como reza en Lázaro de Tormes, *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, 2011, p. 231.

siempre que irrumpe un mancebo en la historia, igualándose así con las otras criadas por lo que se refiere a sus ñoñerías, gritos y saltitos de quinceañeras. Puede contra-argumentarse que mi posición rezuma cierto tufo moralista, puesto que lo que demuestra Grijalva con su sicalipsis es una personalidad abierta, un ancho abanico de contradictorios o acaso complementarios matices. Aceptando que así sea, lo que no se puede negar es su filiación con las demás féminas de *Las pícaras*: Elena, Lozana, Rufina o Justina, todas ellas erotizadas, reducidas a una estética servil a las pupilas y fantasías del espectador masculino²⁹. Dicho de otro modo: Grijalva podría haber sido interpretada como un personaje redondo y plenamente libre si el contexto histórico por el que desfila y del que se alimenta no hubiese existido. Pero tal hipótesis no se da en el marco de producción de *Las pícaras*, lo que impide que la Grijalva de la pequeña pantalla sea plenamente autónoma a la hora de conducir su sexualidad de la manera que hubiese soñado o, al menos, de la forma más lógica y coherente con la senda argumental por la que estaba transitando. Como producto de la comedia *sexy*, termina por ser deglutida por las epidérmicas secundarias del destape: los motivos de sus picantes acciones no son narrativos ni tampoco profundizan en el personaje, sino estéticos, sociológicos y políticos. Así las cosas, si Grijalva detenta en ocasiones más poder que cualquier otro personaje, incluidos los masculinos, trocando su poquedad en la novela por una posición en la que se codea y supera en importancia a los protagonistas —doña Claudia, Esperanza, don Félix o los estudiantes—, su solidez se derrite en otras ocasiones con una facilidad insultante. Y es que no nos engañemos: en *Las pícaras*, por desgracia, siempre se han vendido tintas, pero no de la fina³⁰.

29 En *Las pícaras*, los elementos característicos del cine del destape son recurrentes: los desnudos alucinógenos e injustificados argumentalmente; las modelos, mises y musas la Transición en los papeles protagonistas (Lola Forner, Amparo Muñoz, Norma Duval, Victoria Vera o Ana Obregón); el personaje masculino del “salido”; los descuidos formales y técnicos; etc. Un ejemplo de lo que señalamos es la típica escena del baño en *Las pícaras*. Exceptuando, curiosamente, *La fingida-TV*, los demás episodios muestran a Norma Duval (Lozana), Amparo Muñoz (Rufina), Victoria Vera (Elena) o Ana Obregón (Justina), enjabonándose en una tina. La lógica de esta recurrente escena es estética y no argumental.

30 En el texto cervantino, esta metáfora es utilizada “para dar a entender que en aquella casa [la de la tía fingida y su postiza sobrina Esperanza] siempre habían vivido

ANEXO I: SEGMENTACIÓN COMPARATIVA

Para esta segmentación comparativa, adoptamos la propuesta de análisis de José Luis Sánchez Noriega³¹. A su metodología, que aúna eficazmente y en una misma tabla varios planos indispensables para los estudios de literatura y cine/TV, le hemos agregado las notas al pie, gracias a la cuales podemos ofrecer información esencial y juicios de valor cuando lo hemos creído conveniente. Asimismo, por lo que atañe a los añadidos, o sea, a aquellas escenas que no hallaban correspondencia alguna con el texto literario, hemos optado por emplear el símbolo Ø en vez del sustantivo “añadido”, utilizado por Sánchez Noriega en sus tablas.

<i>Texto fílmico</i>	<i>Texto Literario</i> ³²
(1) Por los pasillos de la Universidad de Salamanca. Dos estudiantes, Miguel y Juan ³³ , discuten sobre a quién pretende Rosalina. “El que llegue primero con ella”, dice uno, con la intención de salir corriendo. “No, llegaríamos tan extenuados que ni fuerzas tuviéramos para la pasión, quedaríamos rendido tal marido cincuentón”, repone el otro. Acuerdan jugársela “a quien gane la broma más cruel”. El vencedor se quedará con Rosalina; el perdedor tendrá que entretener a su dueña: Estulticia. Salen corriendo y les arrojan los libros a profesores y alumnos.	Ø
(2) En la plaza de la ciudad de Salamanca. Gamberrean entre risas y amistosos copones, destrozando todo lo que se encuentran a su paso: hacen caer a un hombre de unas escaleras, saltan sobre los puestos de viandas y artesañas del mercado, empujan a los transeúntes, etc. Miguel intenta timar a un mendigo ciego, arrebatándole las monedas que le lanzan. Pero el ciego, que de tal tenía poco, le reclama la moneda. Juan, agarrándola por los pies, tira a un pozo a una gruesa señora que sacaba de él agua. Los afectados por sus gamberradas los persiguen por la plaza, lanzándoles todo género de cosas. Miguel y Juan huyen en una carreta cargada de harina.	Ø
(3) Sacudiéndose y entre risas, bajan a una callejuela. Juan proclama la victoria de su amigo.	Ø

mujeres venales, de mala vida, y no de las más finas” (Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 255-256).

31 José Luis Sánchez Noriega, *op. cit.*

- (4) En un merendero. Estulticia, vestida de riguroso luto, recita con tono afectado unos endecasílabos. Rosalina muestra signos de aburrimiento.

Los dos estudiantes llaman la atención de Rosalina.

A partir de aquí, el montaje va alternando estas dos secuencias: Juan entreteniéndola a doña Estulticia y Miguel intentando enamorar a Rosalina.

Estulticia repite una y otra vez el mismo verso: “Amor es voluntad dulce y sabrosa”. Juan saca un pergamino y recita la continuación de ese verso: “En él todo comienza y permanece / de este mundo y del otro la gran traza / de sus alas amor todo lo abraza”³⁴. La dueña, coqueteando, le alaba su dicción. Con ingenuidad (o pretendiéndola), le pregunta si es él el autor de lo que recita. Juan se los atribuye y la incluye a ella como autora. Estulticia, ridículamente melosa, se acerca a él: “Nunca encontré un joven con tan buenos modales y que gozara de la poesía como vos”. Para evitar el toqueteo, Juan le golpea la mano. Estulticia se apresura a exclamar: “¡Sabed que soy virgen!”.

Miguel intenta seducir a Rosalina con tópicos del amor cortés y del petrarquismo: ademanes caballerescos y descripciones rimbombantes. Rosalina, más pendiente de un tercero que de las pretensiones de Miguel, se limita a decirle que la introduzca en el bosque: “¡No, no, no; más para allá!”. Al rato, aparece don Félix, cuyo padre, según exclama Rosalina, es “¡el hombre más rico de Salamanca!”. Miguel, que ha entendido lo que sucede, pues él no era más que un anzuelo con el que despistar a Estulticia y acercarse a don Félix, agrega con ironía: “Y vos no sois una sentimental, por lo que veo”. Félix y Rosalina se besan. El farolillo de Miguel, más pragmático ahora, le pide a su enemigo en amores algo “del botín”. “¡Qué mancebo más pesado!”, exclama Rosalina. A lo que suma Félix: “Lo más que podéis hacer es mirar y aprender”. Miguel, con el honor herido, le dice que él aprende en la universidad. Félix exclama: “¡Buah, la universidad!”.

Miguel rescata a Juan de su embarazosa situación y delata a Rosalina. Doña Estulticia, histriónica y ejecutando un absurdo movimiento de danza, corre al encuentro de la joven, tropezándose, al grito de “¡Ese vil seductor!”.

- (5) En la calle, frente a una casa noble. Encaramados a la reja de una ventana tapiada con esparto, Miguel y Juan intentan vislumbrar quiénes son los habitantes de aquella casa cerrada a cal y canto. Gritan ¡fuego!, pero nadie parece hacerles caso.

Don Félix les llama la atención. Miguel le echa en cara que le haya levantado a Rosalina. “En el arte de la conquista todo es válido”, le responde ufano, sobrado y arrogante don Félix.

Don Félix los invita a una taberna a tomar “una fruta de Aragón y un buen vino de Cariñena”, con la intención de contarles la leyenda de la misteriosa casa señorial³⁵.

Ø

pp. 625-626
Transformación

Ø

Ø

- | | | |
|------|--|-------------------------|
| (6) | En una taberna. Félix narra la leyenda de la casa vacía: una joven envió al morir su marido de un “amor no flemático y etéreo, sino apasionado y carnal”. Tras la ceremonia nupcial, la joven ninfómana sometió a su consorte a la “tiranía de su ardiente deseo”, “fueron siete noches y siete días sin salir del dormitorio”. Después de aquel funesto desenlace, que el estudiante Juan añora por lo inusitado, la viuda se recluyó en el convento de las Clarisas Reales. Los jóvenes estudiantes tildan la historia de vulgar, de poco reseñable. | ∅ |
| (7) | En la calle. En una carreta repleta de bártulos, llegan a la casa señorial Claudia, Esperanza y el séquito de criados ³⁶ . | p. 625
Visualización |
| (8) | En la taberna. El criado de don Félix, cuyo miedo le hace tartamudear, le avisa de la llegada de la comitiva a la casa encantada. | ∅ |
| (9) | En el interior y en el exterior de la casa de don Félix, situada frente a la casa señorial. Asomado a la ventana, don Félix y Esperanza intercambian gestos insinuantes. Don Félix le lanza una rosa roja; la joven la recoge, la huele y, tras lanzarle una afilada mirada, la tira con desprecio por su espalda, como si fuese un ramo de novia. | ∅ |
| (10) | Miguel y Juan le rinden pleitesía con extremadas genuflexiones y rípidos saludos de bienvenida. Se declaran a las criadas, que, entre risas, los eluden. Esperanza clava en ellos su mirada.
En el interior de la casa, los estudiantes preguntan con indiscreción por la leyenda que don Félix les ha contado.
Ginés, el criado afeminado, intenta echarlos. Entre obscenidades y chistes homófobos, terminan yéndose los dos jóvenes. | p. 629
Desarrollo |
| (11) | En la casa de don Félix, de noche. Don Félix intenta convencer al padre de la respetabilidad y el virtuosismo de las nuevas vecinas. Don Félix le miente cuando le dice que su amor es correspondido, pues según él Esperanza aceptó la rosa que le lanzó. El padre le pide prudencia y tiempo para comprobar si la joven casadera es digna de ser su esposa. | ∅ |
| (12) | En la taberna. Miguel y Juan, con el camelo de “mujeres para todos” y comida, convencen a otros estudiantes para que los acompañen a cantarle una serenata a la joven Esperanza. | p. 629 |

- | | |
|---|--|
| <p>(13) En la casa señorial de Esperanza y doña Claudia. Los “matantes de la Mancha” y otros músicos cantan serenatas. Salen las criadas, que se desirritan con las letras, la labia y el porte de los jóvenes estudiantes³⁷.</p> <p>Los tunos se quejan de hambre. Miguel y Juan los convencen de que hagan un esfuerzo por el arte. “¡Venga, sigamos, que sea por el arte!”, los anima, aunque resignado, uno de los músicos.</p> <p>El ruido levanta al criado Ginés, que con ingenuidad exclama y se pregunta: “¡Huy, qué bonita música! ¡Una serenata! ¡A lo mejor es para mí!”. Presuroso, se acicala ante el espejo.</p> <p>Doña Claudia, que desoye los halagos hacia los músicos con que las criadas se deshacen, las obliga a llenar del pozo interior de la casa un balde de agua.</p> <p>Les tiran el balde de agua. “¡Brujas, así nos pagáis las serenatas!”, se quejan los músicos³⁸.</p> <p>Ginés sale a dar las gracias por la serenata y uno de los estudiantes le estampa una bandurria en la cabeza.</p> | <p>pp. 629-634
Transformación</p> <p>∅</p> <p>∅</p> <p>pp. 632-633
Transformación</p> <p>∅</p> |
| <p>(14) En la calle. Los tunos se marchan, ateridos y quejándose de su mala fortuna en la empresa tunante: “Serán gente muy principal, pero de música no tienen ni idea”.</p> <p>En el camino, Juan recoge a un perro que vagabundeaba por allí.</p> | <p>pp. 632-633
Transformación</p> <p>∅</p> |
| <p>(15) En la calle. Claudia y su sobrina Esperanza salen de casa. Don Félix aprovecha la ausencia para sobornar a su dueña Grijalva. Le regala un anillo. Grijalva queda sorprendida del carácter enamorado de don Félix: “¡Vaya si te ha dado fuerte!” Don Félix insiste en que le consiga una cita con doña Claudia, acción que le será recompensada, ya que su padre es “el más rico de Salamanca”. Grijalva, intentando contener la risa, le explica la dificultad de llevar a cabo tal deseo, porque, tras salir de Madrid “por la inmoralidad que allí existía”, “el sueño de doña Claudia es que su sobrina tome los hábitos”. Ante las dádivas de don Félix, Grijalva acepta la petición, aunque, rijosa, se roza entre suspiros contra el caballero.</p> | <p>pp. 635-636
Transformación</p> |
| <p>(16) En el exterior de la catedral de Salamanca. A la salida, don Félix acecha a doña Claudia y su sobrina para declararles su amor. Mientras él les va recitando un romance, ambas continúan su camino sin hacerle caso. “Os podéis ahorrar la letanía”, le espeta doña Claudia para deshacerse de don Félix.³⁹</p> | <p>p. 631
Traslación de la acción
Transformación</p> |
| <p>(17) En la taberna. Hay toda una algarabía de tunantes ensayando, borrachos, gente bailando, voces, peleas, etc. Miguel y Juan consiguen que el criado Ginés acepte dejarles una puerta abierta aquella misma noche. “¡Sois una tentación irresistible!”, exclama Ginés. Y les pregunta: “¿Pero cómo sabréis cuál es mi aposento?” Juan le responde que deje una camisa suya en la puerta. A lo que Miguel agrega: “Tú, Ginés, espéranos sentado”⁴⁰.</p> | <p>pp. 637-638
Transformación</p> |

- | | |
|---|---|
| <p>(18) En la casa señorial de doña Claudia. Doña Claudia despide a su sobrina y criadas: “Reza los tres rosarios así tendrás un sueño venturoso”. Ginés, deseoso de la llegada del momento, exclama: “¡Ay, madre mía, qué noche me espera! ¡Qué noche me espera!”. Apaga las velas.</p> <p>En la calle. Miguel y Juan esperan impacientes. “Lo que daría por estar ya en los brazos de Esperanza”, dice uno de ellos mientras se abrazan y danzan.</p> <p>En el aposento de doña Claudia. Grijalva le detalla a doña Claudia las virtudes —sobre todo materiales— de don Félix, con la intención de conseguirle su cita. Doña Claudia accede⁴¹.</p> <p>Ginés aparece por el balcón y les lanza una gruesa llave a los desesperados jóvenes. “Y ya sabéis —le advierte Ginés—, silencio y discreción”.</p> <p>Durante toda la escena, se alternará la secuencia del criado Ginés, que beberá varias copas de vino hasta emborracharse e irá de un lado a otro de su aposento, bailando y cantando, impacientándose por la tardanza de los mancebos.</p> <p>Miguel y Juan suben por las escaleras intentando contener la risa. “Ya sabemos que esta es la puerta que no debemos traspasar”, murmuran al ver la camisa de Ginés sobre el pomo de una puerta. Llegan al aposento de las criadas. Se desnudan y despiertan a las jóvenes. “¡Dios mío, que nos violan!”, exclama una. “¡Ay, que más quisieras!”, exclama entre suspiros otra. Montan una orgía. Las patas de la cama no resisten el peso de los cuatro jóvenes.</p> <p>El estruendo, al que se suma los tropiezos del ebrio Ginés, levantan a doña Claudia de la cama. Al entrar en el aposento del criado, este se abalanza sobre su dueña creyendo que sería uno de los jóvenes. Doña Claudia lo golpea con un bastón. “¡Sin vergüenza!”, le recrimina. “¡Intentar violar a tu señora!”</p> <p>“¡Golfas! ¡Busconas!”, les grita al encontrarse en aquella guisa a sus criadas, que, semidesnudas, juran y perjuran no saber nada.</p> <p>Los jóvenes huyen.</p> | <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>p. 635
Traslación de personaje
Transformación
Añadido</p> <p>Ø</p> |
| <p>(19) En casa de don Félix. Un médico trata a don Feliciano, el padre de don Félix, que sufre de gota. El paje de don Félix le trae nuevas albricias: Grijalva está esperándolo. La joven le pide perdón por la tardanza, debida según ella a unos ladrones, de los que valientemente defendieron su honra. Don Félix, que poco le interesa la honra, solicita que le cuente cómo va su negocio con doña Claudia. “Ya os dije que podíais confiar en mí”, le responde Grijalva, introduciéndose con insinuaciones la joya en el canalillo. “Generosa Grijalva, ¿cómo podré pagarte?”, le pregunta don Félix. “Hay muchas maneras. Y soy fácil de contentar”, le responde Grijalva. Tras declararle su amor, don Félix la rechaza. Grijalva, mosqueada, le espeta: “¡Mañana a las ocho os recibirá doña Claudia!”</p> | <p>Ø</p> |

- | | |
|--|---|
| <p>(20) En casa de don Félix. Se acicala para la cita con doña Claudia.
 En casa de doña Claudia. Don Félix declara su intención de casarse con Esperanza. Doña Claudia le explica que la vocación de su sobrina es el convento, pues “solo el misticismo la [sic] interesa”.
 Cabizbajo, aceptando la supuesta beatitud de Esperanza, don Félix se limita a darle un medallón a doña Claudia para que se lo entregue a su sobrina: “Perteneció a mi madre y no quiero que nadie más lo lleve”. Ante la negativa de doña Claudia, don Félix se marcha compungido y afectado: “;Señora, soy el más desgraciado de los mortales! ¡Abandona esta estancia un cadáver!”⁴²</p> | <p style="text-align: right;">Ø</p> <p>p. 644
Traslación de la acción</p> |
| <p>(21) En el pasillo. Don Félix saca su espada con la supuesta decisión de suicidarse: “Cuenta a todo Salamanca que un hombre apuñaló su corazón para acallarle eternamente”, le pide a Grijalva. Esta, más pragmática y poco dada los sentimentalismos, le dice que se deje de sandeces.
 Grijalva, conmovida, determina desvelarle a don Félix el secreto de sus señoras, llevándolo al aposento de Esperanza para que allí él mismo lo descubra⁴³. “¿Cómo pagarte, generosa Grijalva?”, le pregunta don Félix ya curado de su desesperación. “No os preocupéis, ya os daré yo alguna pista”, le responde Grijalva con picardía.</p> | <p style="text-align: right;">Ø</p> <p>p. 363
Transformación</p> |
| <p>(22) En el aposento de Esperanza. Grijalva esconde a don Félix detrás del ropero. Luego se mete bajo la cama y desde allí escuchará estupefacto la verdad de sus vecinas.
 Tras haberse despedido del servicio, entran tía y sobrina carcajeándose al aposento. “Mira el medallón”, le dice doña Claudia a Esperanza, “es tan rico como tonto”. “¿Qué vamos a hacer?”, le pregunta Esperanza. “Pues seguir con el juego”, le responde. “He invertido todo mi dinero en esta operación. [...] Seguiremos jugando con tu virginidad hasta que todo su dinero esté en nuestras bolsas”. Esperanza muestra su desconfianza, se siente utilizada por el uso material que de ella hace la tía fingida. Esta, para sosegarla, le entrega el medallón y se marcha.
 Al poco rato, don Félix, agresivo, sale de debajo de la cama. A voces, le recrimina a Esperanza el engaño, que entre sollozos declara estar sinceramente enamorada. Además agrega que las denunciará a la justicia. “Sé que no me vais a creer, pero desde que os conozco pienso en modificar mi vida. Ya estoy harta de esta a la que me obligan”, le explica. “Denunciadme a la justicia si eso os hace bien. Ya no me importa nada, nada. Os lo juro.” Don Félix la perdona. “Os amo, don Félix de Bermejo y Quiñones del Real”, declara Esperanza. “Pues yo más”, agrega el tortolito. Se besan⁴⁴.</p> | <p>pp. 637-638</p> <p>pp. 637-643
Compresión
Transformación</p> <p>pp. 642-644
Transformación</p> |
| <p>(23) En el aposento de doña Claudia. Grijalva le pide a su señora parte del botín. Esta acepta con la condición de que todo, de puertas afuera, siga como hasta ahora: “para ti seguiremos siendo dos damas muy principales”. “Y sepa usted doña Claudia”, agrega la taimada Grijalva, “que ya he tomado mis medidas para que usted se avenga a repartir las ganancias. La tía fingida, y la dueña más fingida todavía”.</p> | <p style="text-align: right;">Ø</p> |

- | | | |
|------|---|---|
| (24) | <p>En el aposento de Esperanza. Don Félix, semidesnudo, y Esperanza, con un blanco pijama y pronta a satisfacer al desesperado caballero, se revuelcan en la cama.</p> <p>Al oír los ruidos, Ginés se acerca al aposento de Esperanza y exclama: “¡Si es un desaprensivo que está violando a doña Esperanza! ¡Adiós contento! ¡Esto tiene que saberlo doña Claudia”.</p> <p>Ginés, tropezándose con todo, corre a avisar a doña Claudia. Doña Claudia aporrea la puerta del aposento de Esperanza, que, luego de aconsejar a don Félix que se ponga una capa de mujer, se apresura a abrirle. “¡Un hombre en mi aposento! ¡Qué cosas dices!”, disimula Esperanza junto a la fingida dama. Doña Claudia le pisa la capa y lo descubre: “¡Don Félix, qué vergüenza! ¡Os tenía por un caballero! ¡Sois un mequetrefe del tres al cuarto que os disfrazáis de mujer!”. “¡Y yo por una dama principal! ¡Pero sois la mayor alcahueta que he conocido!”, le replica don Félix. Se pelean. Al rato se forma una algarabía de plumas, correteos, estocadas y voces.</p> <p>Grijalva y otra criada se acercan al aposento con el deseo sacar “tajada de la situación”.</p> | <p>Ø</p> <p>Ø</p> <p>Ø</p> |
| (25) | <p>En la calle. Una comitiva de la justicia escucha por casualidad el griterío proveniente de la casa. Deciden acercarse para prestar su ayuda. Pegan a la puerta y les abre Grijalva, que, simulando un susto en el cuerpo, les explica: “¡Aquí dentro hay un hombre vestido de mujer y nos quiere violar a todas!”</p> | <p>p. 645</p> <p>Ø</p> |
| (26) | <p>En el aposento de Esperanza. El corregidor le solicita explicaciones a don Félix, que, cobardemente, se limita a negarlo todo: “yo nada violé, pues todo me lo ofrecieron”. El corregidor, escéptico con las explicaciones, decide llevárselos a todos⁴⁵.</p> | <p>p. 646
Transformación</p> |
| (27) | <p>En la calle. Los estudiantes, liderados por Miguel y Juan, se enfilan con resolución hacia la casa de doña Claudia. “Hemos fracasado dos veces seguidas, pero a la tercera va la vencida. ¡En nombre del amor, sigamos hacia adelante!”, anima Miguel⁴⁶.</p> <p>Del otro lado, llega la comitiva de corchetes con todos los apresados: Ginés, Esperanza, Claudia, las criadas, Félix.</p> <p>Al encontrarse, el grupo de estudiantes vuelcan a su paso una carretada de sandías. Gracias a la confusión escapan los estudiantes, Esperanza con don Félix y Miguel y Juan con las Grijalva y Estefanía.</p> | <p>p. 647
Transformación</p> |
| (28) | <p>En un establo, entre la paja. Miguel y Juan se revuelcan semidesnudos con Grijalva y Estefanía. Sus compinches tunantes tocan mientras los observan.</p> | <p>Ø</p> |
| (29) | <p>En casa de don Félix. Don Félix le presenta a su padre, que guarda reposo por la gota, a Esperanza. “Soy pura como la azucena y virgen desde que nací”. Receloso, el padre le advierte: “Tú respondes de esas palabras, hijo mío. Piensa que podrías equivocarte. Eres el soltero más codiciado de Salamanca”. Don Félix acepta las posibles consecuencias, el amor es más fuerte que cualquier conjetura. “Me lo temía”, agrega el padre. “Este hijo mío siempre fue un bobalicón⁴⁷”.</p> | <p>pp. 648-649
Traslación de personajes</p> |

- 32 Miguel de Cervantes, *op. cit.*, pp. 625-649.
- 33 En la novela, estos dos personajes quedan innominados. Y son presentados con esta escueta descripción (común en la novela cortesana y en las novelas ejemplares): “dos estudiantes mancebos y manchegos, más amigos del baldeo y rodancho que Bártulo y Baldo”, *Ibidem*, p. 626. Aunque parca en detalles, el lector irá obteniendo más información de estos dos personajes conforme avanza el relato.
- 34 Estos versos (537-544) son parte de la Octava Rima CXXXV de Juan Boscán, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 392.
- 35 La novela comienza *in medias res* con esta escena. En la adaptación, la casa está vacía, pero en el texto literario la situación es muy distinta. Los dos estudiantes se extrañan de que en una casa prostibularia nadie anuncie la “carne en venta”. Un “oficial vecino”, cuya entidad es asumida en la adaptación por don Félix, les informa de que “habrá ocho días que vive en esta casa una señora forastera, medio beata y de mucha autoridad. Tiene consigo una doncella de extremado parecer y brío, que dicen ser su sobrina. Sale con un escudero y dos dueñas, y según he juzgado es gente honrada y de gran recogimiento. [...] lo que sé es que la moza es hermosa y honesta, y que el fausto y la autoridad de la tía no es de gente pobre”, Miguel de Cervantes, *op. cit.*, p. 626.
- 36 En la casa, doña Claudia y los demás, según el parlamento del vecino, llevan al menos ocho días viviendo. En la adaptación se visualiza la primera llegada oficial de la tía fingida y su séquito. Antes no se encontraba nadie viviendo allí, de ahí el añadido de la leyenda de la casa encantada y el terror del criado de don Félix al descubrir que alguien se ha atrevido a mudarse a aquel “siniestro” lugar.
- 37 En el texto de Cervantes no se observa el afecto de quinceañeras que manifiestan las criadas, mucho más recatadas y distantes, aun sabiendo lo que se cuece en casa: “mi señora doña Claudia [...] suplica a vuestas mercedes [...] que se vayan a otra parte a dar esa música, por escusar el escándalo y mal ejemplo que se da a la vecindad, respecto de tener en su casa una sobrina doncella, que es mi señora, doña Esperanza [...] muy principal, muy honesta, muy recogida, muy discreta, muy graciosa, muy música y muy leída y escribida, y no hará lo que vuesa merced le suplica, aunque la cubriesen de perlas”, *Ibidem*, pp. 632-633. Pese a la insufrible música de Teddy Bautista, y los enlatados coros e instrumentos, la tuna en la adaptación es por suerte mucho más modesta que la descrita en el texto, a todas luces inverosímil y disparatada: “juntáronse nueve matantes de la Mancha [...] y cuatro músicos de voz y guitarra, un salterio, una arpa, una bandurria, doce cencerros, y una guitarra zamorana, treinta broqueles y otras tantas cotas, todo repartido entre una tropa de paniaguados, o por mejor decir pan y vinagres”, *Ibidem*, p. 630.
- 38 No será la tía Claudia la que eche a los estudiantes de su ventana en *La tía fingida*, sino el miedo a una comitiva de la justicia primero y luego el cansancio; pues, primero, “venía por la calle gran tropel de gente, y creyendo los músicos y acompa-

- ñados que era la justicia de la ciudad, se hicieron todos una rueda”; pero todo fue confusión y malentendido por parte de los tunantes: la comitiva pasa de largo “por no parecer a sus ministros, corchetes y porquerones aquella feria de ganancia”. Y segundo, será la derrota asumida, puesto que nadie atiende a sus amores por más ruido de pandeteras, voces y bandurrias que hagan, y ya “casi al alba sería cuando el escuadrón se deshizo”, *Ibidem*, pp. 633-634.
- 39 En vez de por don Félix, este romance es recitado en *La tía fingida* por uno de los tunantes. El plan de doña Claudia sigue siendo el mismo: mostrar una intransigencia de acero y un intachable afán por salvaguardar la honra de su supuesta sobrina. El romance que Félix recita, y que en el texto cantan los músicos, es el siguiente: “En el mar de mis enojos / tened tranquilas las aguas, / si no queréis que el deseo / dé al través con la Esperanza. / Por vos espero la vida, / cuando la muerte me mata, / y la gloria en el infierno, / y en el desamor la gracia”, *Ibidem*, p. 632.
- 40 El personaje que accede a ser la gonzúa de la casa es Grijalva; y el que la corrompe, don Félix: “y acabó con ella que aquella misma noche lo encerrase en casa, donde y cuando quería hablar a solas con la Esperanza sin que lo supiese su tía. Despidiolla con buenas palabras y ofrecimientos, que llevase a sus amas, y dióle en dinero cuanto pudiese costar el negro manto. Tomó la orden que tendría para entrar aquella noche en casa, con lo cual la dueña se fue, loca de contenta, y él quedó pensando en su ida y aguardando la noche, que le parecía se tardaba mil años, según deseaba verse con aquellas compuestas fantasmas”, *Ibidem*, pp. 636-637.
- 41 En el texto, será el caballero don Félix el que mande a su paje, antes incluso de haber visto a Esperanza, a dar cuenta de sus cualidades, ofreciéndole a Claudia “la persona, la vida, la hacienda y su favor. Informose del paje la astuta Claudia de la calidad y condiciones de su señor, de su renta, de su inclinación y de sus entretenimientos y ejercicios, como si le hubiera de tomar por verdadero yerno; y el paje, diciéndole la verdad, le retrató de suerte que ella quedó medianamente satisfecha, y envió con él la dueña del huy [...] con la respuesta no menos larga y comedida que había sido la embajada”, *Ibidem*, p. 635.
- 42 Aparte del insignificante cambio de objeto, una medalla por una “cadena de oro”, lo que sí es importante resaltar es la traslación que se produce y el sentido que esta tendrá en la adaptación. En el texto, don Félix aparece ante Esperanza y doña Claudia al ser descubierto tras las cortinas después de estornudar premeditadamente.
- 43 En el texto, Grijalva es sobornada por el caballero “con un manto de cinco púas”. Esto será suficiente para que Grijalva declare la verdad de sus dueñas: “su señora doña Esperanza [...] estaba de tres mercados, o por mejor decir, de tres ventas; añadiendo el cuánto, el con quién, y adónde, con otras mil circunstancias, con que quedó don Félix [...] satisfecho de todo cuanto quería saber”, *Ibidem*, p. 636. La transformación está encaminada a otorgarle un mayor protagonismo a Grijalva.

- 44 Lo que en el texto fílmico es un enamoramiento real, en el relato se reduce a un mezquino chantaje. Al don Félix cervantino solo le interesa sacar tajada económica, intercambiarse por doña Claudia para explotar sexualmente a la joven Esperanza: “Esté vuesa merced como estuviere —dijo don Félix—, que sólo por la muestra del pañol que he visto, no saldré de la tienda sin comprar toda la pieza. Y porque no se me deje de vender por melindre o ignorancia, sepa, doña Claudia, que he oído toda la plática [...] y porque quisiera yo ser el primero que esquilmará esta majuelo o vendimiará esta viña [...]. Y pues estoy tan al cabo de esta verdad y le tengo tan buena prenda [...] por mí nadie sabrá en el mundo el rompimiento de esta muralla, sino que yo seré el pregonero de su entereza y bondad” (*Ibidem*, p. 645).
- 45 En el texto, don Félix sigue guardando la compostura, jamás es ridiculizado como personaje. Es más, media para que no se lleven a las féminas, aunque sus ruegos y promesas caigan en saco roto: “Llegose en esto don Félix y habló aparte al Corregidor, suplicándole no las llevase, que él las tomaba en fiado” (*Ibidem*, p. 647).
- 46 Realmente la transformación es menor. Esta se produce porque en la novela sí que tienen constancia los dos estudiantes de la detención de Esperanza y doña Claudia, pues “se hallaron presentes a toda esta historia; y viendo lo que pasaba, y que en todas maneras habían de ir a la cárcel [...] se concertaron entre sí en lo que debían hacer” (*Ibidem*, p. 647); en el episodio los estudiantes se topan por casualidad con la comitiva de corchetes y los recién apresados. Es cierto que se dirigían a la casa, pero el motivo era amoroso, cantarles otra nueva ronda de serenatas a las jóvenes por si Cupido les ayudaba a derretir de una vez por todas el firme rechazo de Esperanza.
- 47 El que se entrega a Esperanza como “legítimo esposo y marido” es uno de los estudiantes. No sabemos cuál de ellos, pues ambos quedan innominados en la novela.

Artículo-Reseña

Eleazar y la tradición. Reflexiones sobre su arte pictórico con motivo de la publicación de su primera novela

Artículo-Reseña

ÁNGEL GÓMEZ MORENO
Universidad Complutense de Madrid

Acudió maese Nicolás a rogarle lo mismo, y Sancho también; lo cual visto del cura, y entendiendo que a todos daría gusto y él le recibiera, dijo: —Pues así es, estenme todos atentos, que la novela comienza de esta manera: [...]

(*Don Quijote*, 1605, cap. XXXII)



Eleazar, Juan Palomeque, “el Zurdo” (de la Serie *Don Quijote*)

A su modestia y austeridad achaco que Eleazar no haya hecho público un documento (llámese “manifiesto” o de cualquier modo) que recoja su particular poética. Que no haga explícita su hoja de ruta, que no imparta doctrina a otros artistas o al público en general y que no teorice no significa que fíe todo a la improvisación. En su caso, cabe hablar precisamente de lo contrario: Eleazar reflexiona a cada instante y no deja un solo cabo suelto; además, busca el firme en el terreno más compacto y seguro, que es aquel por el que otros han discurrido a lo largo de los siglos. Así las cosas, Eleazar podría hacer suyo el principio esgrimido por Jaime Siles en un delicioso librito, *Poesía y Filología*, Salamanca, SEMIR, 2011. Que en un caso se trate de pintura y en el otro de poesía no tiene la menor importancia (p. 31):

Y en esto la suya se parece a la situación del poeta frente a la Tradición y la Historia Literarias: en ellas está —como en el diccionario— todo lo que se puede escribir. Por eso, para no repetirlo, hay que conocerlo y sólo dentro de ese *conocer* es posible innovar, pues sólo dentro de —o por relación a— la Tradición la innovación existe: fuera de ella es absolutamente imposible innovar.

De todos los ejemplos que se me ocurren, que no son pocos, destacaré dos. El primero es su actualización de la odalisca, único motivo del orientalismo decimonónico (que cayó fascinado ante el Oriente Próximo y Medio) que consiguió superar el riguroso filtro de las Vanguardias, interesadas ahora por el arte del Extremo Oriente. Junto a ella, queda Salomé, *femme fatale* por excelencia, que es figura recurrente nada menos que en Lucas Cranach y llega pletórica de fuerzas hasta Eleazar. El segundo, a menudo ligado a la citada bailarina oriental, es el *reclining nude*, que no se resume en un tema o asunto —menos aún en la simple pose de la modelo de turno—, sino que supone una especie de declaración pública de respeto y observancia de la tradición. De igual modo lo concibe quien recurre a fórmulas compositivas como la triangular o piramidal, que nos lleva hasta el grupo escultórico griego de *Laocoonte y sus hijos*.

Un repaso a la estupenda página electrónica de Eleazar pone de manifiesto la coherencia de su obra. Si me expreso así es porque nuestro artista no tiene bastante con articularla en series, sino que precisa marcar

cada cuadro con un sistema de analogías formales y temáticas tan rico como complejo (la simplicidad, en su caso, sólo es apariencia). Ahí, precisamente, radica la clave de su poética; ése es el hilo conductor que recorre la totalidad de su producción artística y me lleva a decir que Eleazar es el mismo desde sus inicios hasta hoy. No se trata de inmovilismo sino de conciencia creadora, y a muy temprana edad: es la precocidad implícita en el viejo tópico del *puer / senex*, que nos habla de un niño que, en razón de lo que dice o hace, aparenta ser un viejo sabio y prudente. El itinerario compositivo de Eleazar ayuda a entender su reciente deriva literaria y hasta justifica que su *opera prima* tenga forma de relato extenso. Antes de ocuparme de ella, repasaré las fuentes de inspiración de su pintura, pues ayudará a entender su deriva hacia la creación literaria.

En la trayectoria de este original artista jiennense afincado en Barcelona, hay algo más que simples trazas del *graffiti*, el cómic y el dibujo infantil. Tanto o más importa la huella del Goya más ácido: el de los grabados, los dibujos y la pintura de cromatismo más limitado, con imperio absoluto del blanco y el negro. También percibimos la impronta de los continuadores del genial pintor de Fuendetodos en pleno siglo XIX, como Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez o Eugenio Lucas Villaamil, que cultivaron parecido lenguaje satírico. Manifiesta, como enseguida veremos, es la huella de los cuadros de costumbres de ese mismo siglo, en que la imagen busca el apoyo del texto, sea un simple pie o todo un artículo. Cerca, muy cerca, quedan los escaques de las aleluyas, con sus series y sus versos, que comportan un tipo de narratividad entrecortada que explica a cierto Federico García Lorca y a toda Gloria Fuertes, y que ayuda a entender a Eleazar. Si llegamos al siglo XX, queda claro que Solana o Picasso, en algunas de sus fórmulas, despejan el camino que lleva hasta nuestro artista.

En las ocasiones, cada vez más frecuentes, en que juega con la paleta, Eleazar opta por el color plano de la pintura medieval, si es que no recurre al catálogo de colores del Arte Pop; no obstante, cuando quiere, saca partido de otras técnicas tradicionales, como el juego con las escalas y gamas cromáticas, la veladura o el manejo de volúmenes, que traen lejanos aromas de las escuelas flamenca y veneciana, de Velázquez o Ribera, del retrato español del siglo XIX (pienso en un genial Vicente López, a comienzos de la centuria, o en un Federico de Madrazo, ya en

su epicentro). Si dirijo mi atención más allá de la Piel de Toro, hago paradas en la pintura romántica francesa o en un prerrafaelita como John E. Millais, atento siempre a las texturas, volumen y colorido de las telas.



Eleazar, *La joven de la perla* (de la Serie *Ellas*)

Resulta revelador que, en su página, Eleazar ofrezca su obra convenientemente estructurada y en orden de revista para deleite de cualquier curioso. Nadie se confunda: no es un catálogo de cuadros a la venta; de hecho, la mayor parte de lo que ahí se exhibe ya está vendido. Lo que el artista pretende es mostrar su evolución a lo largo de los años; de ese modo, deja constancia de su rechazo a cualquier cambio brusco y de su tendencia al tránsito poco marcado y, cuando “es mejor no meneallo”, a la continuidad. Puestos a buscar un común denominador, lo encuentro en su marcada capacidad narrativa (que convive armónicamente con un lirismo no menos marcado); por ello, aunque a veces no quepa otra posibilidad y el destino final de cada cuadro lo separe irremediamente de los miembros de la serie a que pertenece (por lo que cada uno de ellos está obligado a cumplir la función para la que ha sido creado o, dicho de otro modo, ha de probar su eficacia artística en solitario), Eleazar hace

pintura por temas o por ciclos; en ellos, se oscila desde la pura sarta hasta el orden trabado de la serie quijotesca que aquí se expone, en que el antes y el después lo marca el texto de Cervantes (aunque pesen tanto o más el *Quijote* ilustrado o el grabado costumbrista).

La narratividad varía sobremanera, dependiendo del asunto abordado y de las fuentes de que se parte. En todos los casos, la imagen viene reforzada con un nombre, oficio o condición que, a su vez, se acompaña de un lema, pasaje o clave. De ahí vamos a la escena interrelacionada y, en un último nivel, a la narración dispuesta en serie. Si, con carácter general, el costumbrismo se deja sentir en Eleazar, cada lienzo puede reclamar un modelo concreto; de ese modo, ante *La Mujer Barbuda* de *El Circo*, a uno se le vienen a la memoria ciertas imágenes de santa Liberata o santa Paula de Ávila, con su hirsutismo extremo (y aprovechado para recordar que Eleazar ha dedicado una serie al santoral femenino y que, de nuevo, atiende al asunto en su novela); a su lado, apetece poner los cuadros que a esa malformación dedicaron Velázquez y Ribera. En Eleazar, paradigma de *poeta ludens* (le damos aquí al sustantivo el sentido amplio del verbo griego ποιέω), importan el hombre y lo humano.

Aunque haya razones sobradas para la misantropía, Eleazar se muestra piadoso con sus personajes, sin importar demasiado el sometimiento de los mismos a diversas maneras de hipertrofia e hipotrofia, pues en su galería de monstruos encontramos un poco de todo. En esa ruptura con el clasicismo, no cabe buscar ni el desgarró de Munch, ni la fealdad voluntaria de algunos ismos vanguardistas, que despertarían la ira de los nazis (y llevaron a montar la exposición sobre el arte degenerado, *Entartete Kunst*, de 1937 en Múnich), ni el dolor de la deformidad humana, que pasa de la corte al circo, en *Freaks* (1932), película dirigida por Tod Browning (el título español, *La parada de los monstruos*, lo dice todo). Hay, eso sí, un repertorio de razas semihumanas y criaturas que remiten hasta Cayo Julio Solino, pasan por Juan de Mandevilla y desembocan en la larga relación de títulos de que consta la literatura teratológica.

El monstruo humano ha captado la atención del artista contemporáneo, del Naturalismo para acá, y permite formulaciones tan atractivas —por su ausencia de dramatismo y su marcado carácter lúdico— como las de Picasso; sin embargo, es el circo, espacio natural del individuo deforme (que tanto juego dio a Velázquez y sus coevos), el que cautiva a un largo

número de pintores entre el Impresionismo y las Vanguardias. Lo vemos en Henri de Toulouse-Lautrec, con *Au Cirque Fernando* (1887-1888), y en Georges Seurat, autor de *Le Cirque* (1891); luego, el mundo circense se convertirá en tema predilecto para un largo número de pintores vanguardistas, como August Macke, en *Circo* (1913) o Jean Dufy, en *Le Cirque Médrano* (1929). Por delante de todos ellos queda Picasso con los tres cuadros que le dedicó al asunto en 1905: *Familia Arlequín*, *Familia de Arlequines con muchacho del mono* y *Familia de Saltimbanquis*. Ni siquiera la literatura y el cine permanecieron ajenos, como vemos en *El circo* (1926), de Ramón Gómez de la Serna, y *The Circus* (1928), de Charles Chaplin. Como acabo de decir, *Freaks* (1932) abre su propia senda, con animales que sufren porque no llegan a metamorfosearse completamente en hombres (como en *The Island of Dr. Moreau*, de 1977, protagonizada por Burt Lancaster, que tanto éxito tuvo al introducir el circo en el cine).



Eleazar, *La Mujer Barbuda* (de la Serie *El Circo*)

La narratividad que percibimos en la pintura de Eleazar es, en buena medida, el resultado de su diálogo con los clásicos de todos los tiempos; no obstante, en tales casos, hablar de *diálogo*, *pulso* o *lucha* no deja de ser una metáfora con la que se pretende describir un proceso tan tortuoso como el que culmina en una obra de arte, en que la observancia de la tradición frena el lógico deseo que todo artista tiene de ser original. El diálogo, en una modalidad que rara vez trasciende la oralidad pura, sólo media propiamente entre el artista y el comitente, en el caso de la obra por encargo. A partir de ahí, ya se trate del público en conjunto o de la crítica, el término se emplea en sentido traslaticio.

Ésta es la conclusión a la que llega, inexorablemente, el lector de *La Promesa (el Gordo, la Prima y el "Flash Crash")*, título con que Eleazar nace al mundo de las letras. Antes, habrá tenido que armarse de valor, pues más de trescientas páginas en un autor novel pueden despertar recelos o provocar el rechazo no ya del lector circunstancial, primerizo o esporádico, sino del consumidor habitual de ficción narrativa. El mérito de esta novela está donde cabe esperarlo: en primer lugar, se percibe en un argumento que, a pesar de su aparente oportunismo, persigue el mismo propósito moral o admonitorio que encontramos en la obra plástica de Eleazar. Es esa mordacidad atemperada que lleva a señalar los vicios de la sociedad española sin hacer sangre en ningún caso y bajo ningún concepto. Eleazar no precisa arrimarse al modelo del Valle-Inclán en *Divinas palabras* (1919), con una familia a la greña por la más absurda y degradante de las herencias: la tutela de un enano deforme que, paseado en una especie de carretón o plataforma con ruedas, mueve a pena y consigue más limosnas que ningún otro pordiosero. Nuestro artista se siente más a gusto con un enfoque entre piadoso y paternalista y con un toque amable que recuerda a los guiones cinematográficos de Rafael Azcona y Marco Ferreri. En definitiva, es el mismo modo de respirar del Cervantes.

En segunda instancia, hay que poner énfasis en la propia narración, que adopta la perspectiva necesaria en cada momento y se articula del modo que más conviene para mantener el interés de principio a fin. Es más, cuando aparentemente hemos entrado en el anticlímax que anuncia el final, se nos sorprende con una original coda: el viaje a Cuba. Lo de insertar relatos breves (novelas propiamente dichas, pues ése y no otro

era el significado de *novela* en español, *novella* en italiano o *nouvelle* en francés hasta el siglo XVIII) en cualquier punto de la historia principal es una técnica que Eleazar ha aprendido, directa o indirectamente, de Cervantes y que éste, a su vez, tomó de la novela pastoril y la novela bizantina. Sabemos, por ejemplo, que el palacio de Felicia del libro IV de la *Diana* de Jorge de Montemayor tiene su equivalente en la venta de Juan Palomeque el Zurdo de la Primera Parte del *Quijote*. Allí se soluciona el enredo amoroso de don Fernando y Dorotea, Luscinda y Cardenio; allí, también, es donde el cura lee para todos la *Novela del curioso impertinente*, ejemplo canónico de literatura dentro de la literatura. Repárese en que, con las palabras preparatorias del cura y el retrato del ventero por parte de Eleazar, he dado comienzo a este introito. Ahora caerán en la cuenta de que no lo hacía por puro capricho.

El lenguaje de Eleazar (el literario como el pictórico) sorprende por su corrección y eficacia. En su estilo, coincide con cuantos, a lo largo de nuestra historia literaria, cifran su objetivo en escribir con absoluta naturalidad y evitan cualquier afectación. Recordemos que la afectación era el coco de Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (1535). Con el paso del tiempo, este término dejará su lugar a otro del que Vicente Espinel se sirve por vez primera: *pedantería*. Ni afectado ni pedante sino todo lo contrario: Eleazar escribe como habla; por ello, es imposible que dé en el neomanierismo o entre en la órbita de unos neopopularistas a los que el DRAE se les queda corto, por lo que recurren a los atlas lingüísticos y otras herramientas lexicográficas. Escribir *llares* o *dornajo*, *obrada* o *andosco* no sólo es legítimo sino recomendable. Ahora bien, hay ocasiones idóneas y otras que no lo son tanto, del mismo modo que hay límites que sólo la prudencia (de la que, por cierto, Eleazar anda muy sobrado) puede marcar.



Eleazar, *La Libertad guiando al pueblo* (de la Serie *Clásicos*)

Lo principal, no obstante, es la valentía que demuestra al recurrir a ingredientes, técnicas y procedimientos aparentemente desusados o desaparecidos. Entre los primeros, destacaré de nuevo la hagiografía (sobre todo, la femenina), a la que ha reservado un espacio principal en esta novela por medio de santa Gúdula de Bruselas, patrona de la capital belga. Cuando Eleazar me habló de esta santa, le sorprendió que yo la conociese y supiese de su exhumación y posterior destrucción de sus restos en 1579. En realidad, yo no tenía más mérito que haber publicado un libro sobre las vidas de los santos y su influencia en la literatura española. En un trabajo posterior, puse de relieve el buen gusto que Ana Rossetti, poeta, y Ouka Leele, poeta y pintora, han mostrado al volver sobre una materia, la hagiográfica, otrora poderosa y hoy prácticamente extinta. Ahora, este piropo alcanza también a Eleazar.

Para concluir, destacaré su empleo de la alegoría. He escrito en otro lugar que a esta figura retórica, equivalente a una metáfora mantenida,

aún le corresponde un papel fundamental en el lenguaje publicitario y en la propia literatura. Afirmar que la alegoría pertenece al pasado y el símbolo al presente, como he oído tantas veces, es un craso error del que no puedo ni debo ocuparme en esta ocasión. Tan sólo añadiré lo que sabemos de sobra: que toda alegoría tiene una correspondencia visual y que las alegorías tradicionales (como la libertad de Delacroix, que Eleazar ha interpretado exitosamente) son mujeres jóvenes, hermosas y nada esqueléticas (en realidad, habría bastado escribir *hermosas* y darle el valor del cultismo semántico, *formosae*, esto es ‘con formas’, algo común en otro tiempo en el caso de hablantes procedentes del medio rural). Aunque describes a la Prima de Riesgo con absoluta precisión —y ahora me dirijo a ti, querido Eleazar—, te confieso que, en este caso, las palabras no me bastan; por ello, me atrevo a pedirte que, en el recuadro inferior y con los medios y la técnica que prefieras, la pintes tal como la imaginas. Y nada más. Sólo me queda mandarte un fuerte abrazo.



APÉNDICES

Un libro *in fieri*

1

Reclining nude: Ariadna y Diana, entre falsas Venus y un coro de ninfas



Giorgione, *Venus dormida* (1508-1510), Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde



Lorenzo Lotto, *Alegoría de la castidad* (1505), National Gallery of Art, Washington DC.



Girolamo da Treviso, *Alegoría de la castidad* (1520-1523), Galleria Borghese de Roma



Tiziano, *La Venus del Prado o Júpiter y Antiope* (1535-1540), Museo del Louvre



Piero di Cosimo, *Planto de un sátiro sobre una ninfa* (ca. 1495), National Gallery de Londres



Tiziano, *La bacanal de los Andrios* (1523-1526), Museo del Prado



Paris Bordone, *Venus dormida y Cupido* (ca. 1540), Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Venecia



Arnold Böcklin, *Diana dormida vista por dos faunos* (1877-1885), Kunstpalat, Düsseldorf

Las representaciones del *Sueño de Ariadna* se generalizan a mediados del siglo II a. C. para decorar fuentes y jardines. Al parecer, todas se crearon con arreglo a lo expresado por Filóstrato el Viejo (s. II d. C.): *Fíjate también en Ariadna, observa cómo duerme: desnuda de cintura para arriba, la nuca hacia atrás deja ver su suave cuello, la axila derecha completamente a la vista mientras que con la otra mano se esconde bajo la túnica, no sea que el viento la dañe.* Es en ese preciso momento cuando nace nuestra bella reclinada.



Autor desconocido, *Ariadna* (siglo II), Museo del Prado



Antonio Bellucci, *Baco y Ariadna* (data incierta), Colección particular



Marie C. Mayer, *Sueño de Venus y Cupido* (1806), Wallace Collection (Londres)



John Vanderlyn, *Ariadne Asleep on Naxos* (1808-1812), Pennsylvania Academy of Fine Arts



Alexandre Cabanel, *El nacimiento de Venus* (1863), Museo d'Orsay, París



John W. Waterhouse, *Ariadna* (1898), Colección privada



Paul Delvaux, *Sleeping Venus* (1944), Tate Gallery

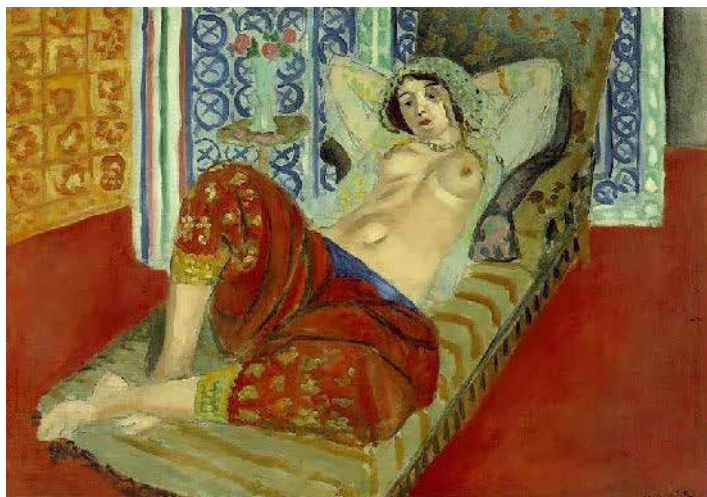


Eleazar, *Venus sin papeles* o *Venus de la Casa de Campo*

La odalisca en Eleazar: *Copa Surisca* vs. *Reclining nude*



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave* (1839), Walter Museum, Baltimore



Henri Matisse, *Odalisque au pantalon rouge* (1921), Museo Nacional, Caracas



Fortuny, *Odalisca* (1861), Museo Nacional de Arte de Cataluña



Penagos, *Odalisca* (1923), Colección de Félix Gómez Moreno



Eleazar, *Odalisca rodeada de turistas a punto de quitarse el séptimo velo* (2007)

Lecciones y maestros

Mazzocchi, il più forte

RAFAEL BONILLA CEREZO

Universidad de Ferrara

A zaga de las huellas de un viaje por el país de los Césares, José Ortega y Gasset recuerda en *La deshumanización del arte* (1925) que mientras esperaba a que abrieran la Galería Uffizi, absorto en el rápido temblor del Arno bajo la luz de Florencia, cuyo cielo es quizá “el más azul y el más profundo de Europa”, le dio por comprar el *Giornale d'Italia*; y allí se topó con un título en letras grandes que rezaba: “Il più forte Zuloaga”. Noventa años después, otro José, de apellido Mazzocchi, se afanaba en terminar uno de sus últimos libros: la traducción de *Velázquez* (Ibis, 2015), ensayo de veras incitante del padre de la razón vital. No estará de más señalar que Mazzocchi, concienzudo y apasionado como era, había ido reuniendo con paciencia de chino todos y cada uno de los catálogos de las exposiciones dedicadas al pintor sevillano antes de escribir siquiera una línea. Por la sola causa de que siempre se negó a dibujar las lindes entre una reseña —las suyas eran eruditísimas—, un manual o una elegante presentación. Empero, insistía a menudo en la conveniencia de publicar artículos breves, a fin de ser piadosos con nuestros pocos lectores. Cuántas veces pudo más de uno, y de veinte, de mis mamotretos al grito de “¡Rafaelín, tijera!”, amenazando con dar a las prensas una colectánea menina que se iba a titular *Miniaturas* y que no llegó a ver la luz.

La noticia carecería de alcance si no fuera porque este segundo Pepe, o Beppe —así lo llamaban sus amigos—, se convirtió en un hispanista clave de la segunda mitad del siglo XX, y en miembro de mi familia sin parentesco. No exagero, pues acostumbraba a firmar sus cartas como “hermano Pepillo”, festivo colofón de unos jeroglíficos que ni su propio autor alcanzaba a descifrar. Nacido en Lodi, Giuseppe Mazzocchi (1960-

2017) completó sus estudios superiores en Pavía, bajo el magisterio de Giovanni Caravaggi. Doctor en Iberística por la Universidad de Bolonia, ejercería como Profesor Titular en Udine (1992-1995) y el Piamonte Oriental (1995-2000), antes de ganar la Cátedra de Literatura Española en Ferrara (2000) y, desde el 2004, en su *alma mater*, a la que le gustaba referirse como “El Pueblo” o el “Oxford de la Lombardía”.

Lo cierto —para qué ocultarlo— es que salió con cajas destempladas de varias de las sedes a las que consagró sus trabajos y sus días. Su firme carácter le granjeaba duros adversarios; un precio que pagó gustoso, no sin advertir a los que estudiábamos a su lado del peligro latente en los seres “departamentales” en demasía y de la vergüenza que produce pensar en la facilidad con la que capitulan o se arrodillan ante los símbolos y los nombres, las rectorías de cualquier tipo y las instituciones muertas. Para decirlo sin rodeos, Mazzocchi predicaba con el ejemplo. De ahí que nos animara a saltar al ruedo filológico publicando la verdad (¡su verdad!) de frente, por cruda que esta sonara. De ahí también esa afición a abrochar sus opiniones con una pregunta de la que hizo tarjeta de visita: “¿Hablo mal?”.

Incluso parecía sentirse más feliz de la sarta de oficios que había desempeñado fuera de la Academia: *carabiniere*, conserje, bibliotecario, guía turístico para ricos y vendedor en las tiendas que sus padres regentaban en Pavía. No en vano, su progenitora introdujo el pantalón de señora en el norte de Italia, amén de poner firme a Kenzo cuando el modisto nipón quiso sacar los pies del tiesto. Era cosa de ver a Giuseppe, a quien nunca le importó un comino el aliño indumentario, con el jarapillo de la camisa al viento, sus *converse* de color negro —una de las pocas exclusivas que dio a los del otro lado del charco— y dos gotitas de sudor en la frente, acertando con vista de lince la talla de pantalón de un alto ejecutivo o el número de zapato de una estupenda señorita.

Por supuesto, se trataba de otra de sus máscaras barrocas, pues le ilusionó sobremanera su nombramiento como Correspondiente de la RAE, aun cuando este llegara en una etapa en la que, a su juicio, que huía de la complacencia, no estaba produciendo lo que le hubiese gustado. Así, estoy seguro de que tampoco aprobaría que nadie le dedicara ningún panegírico; y menos un obituario, toda vez que se mostró vivísimo hasta el final, cuando nos lo arrebataron con zarpa de fiera. Baste entonces una

risueña estampa andaluza. Y es que Mazzocchi adoraba Sevilla, sobre la que barajaba publicar una guía de la Semana Santa; y el Califato de Córdoba, que fatigó con frecuencia, resuelto a tomarse un medio de fino a la sombra de la Mezquita-Catedral.

En un alarde memorioso de poca monta, recuerdo con exactitud la tarde que lo conocí: el 10 de marzo de 2003. Yo me dirigía al silo de la villa de Antequera, donde el profesor José Lara (Universidad de Málaga) me había invitado a dictar mi olvidable primera conferencia, a propósito de la *Soledad* de Espinosa al duque de Medina Sidonia. Hoy como ayer, me viene a la retina la imagen de un coloso que frisaba los dos metros y superaba el centenar de kilos con largueza. Giuseppe impresionaba a los presentes desde la atalaya de su rotundo corpachón; en su pelo castaño, siempre muy corto, se adivinaba algún rizo travieso, y lucía una barba con hebras azafranadas que el tiempo acabaría tiñendo de gris. Créanme si les digo que, un lustro después, ya en Pavía, sentado en su silla de Presidente del Consejo Didáctico, se me figuró un crecido retrato del joven Peter Ustinov de *Quo Vadis?* (Mervin LeRoy, 1951). Pero esa es otra historia... de lombardos.

Una vez di por cerrada la charla, o lo que fuera, el doctor Mazzocchi se puso en pie, cogió el micrófono y me echó un capote, salvando de la quema uno de mis desatinos sobre el antólogo de las *Flores de poetas ilustres*: “Pasada su época de florista, Espinosa compuso con la medida de quien se sabe nada frente al todo de Dios”. Claro que yo ignoraba entonces que aquel gigante era uno de los mayores expertos en la ascética y la mística españolas, según demostraría en su edición de la *Guía de maravillas* de fray Luis de Granada (Fundación Lara, 2006), en la traducción del *Discurso de la verdad* de Miguel de Mañara (Ibis, 2012) y en sus cuatro asedios al *Cántico espiritual*: “Il sogno dei mistici”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Bulzoni, 1998, pp. 73-83; “Mistica ed esperienze iniziatiche”, en *L'ermetismo nell'Antichità e nel Rinascimento*, Nuovi Orizzonti, 1998, pp. 73-88; “Le montagne di San Giovanni della Croce”, en *Ascensioni umane. La montagna nella cultura occidentale*, ed. Giuseppe Langella, Grafo, 2002, pp. 67-81; y “La riflessione sulle immagini sacre e il ritratto dell'amato in San Giovanni della Croce”, en *Tra parola e immagine. Effigi, busti, ritratti nelle forme letterarie*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, pp. 47-68.

Dos trazos de su bizarro temperamento: ¿qué motivos hay para visitar Génova? Los menos avisados dirán que su algarabía portuaria, las Strade Nuove, la casa de Colón en la Piazza Dante, el Acuario... En cambio, Mazzocchi ordenó desfilas por el Palazzo Bianco al comando formado por Javier Gutiérrez y quien suscribe, al objeto de pasmarnos con la *Santa Eufemia* de Zurbarán. La segunda anécdota es de raíz escultórica. Si lo seguías a un congreso y le sondeabas acerca de la ponencia de fulano o mengano, podía sacarse de la chistera una ocurrencia de este pelaje: «Tiene manos de Gregorio Fernández».

Sin embargo, sus empeños más dichosos dentro de las moradas místicas se cifraron en la *Guía espiritual* de Molinos, a cuyo *revival* contribuyó con artículos (“El sublime della quiete: Miguel de Molinos o del nulla”, en *Il centenario della nascita di Francesco Petrarca (2004) - Il misticismo (2005). Cicli di conferenze tenute presso il Circolo della Stampa di Milano*, Società Dante Alighieri, 2008, pp. 145-164) y la celebración de un congreso cuyas actas aparecieron como suplemento de *Il confronto letterario*, 65 (2016). Antes de diseñarlo —en una salida propia del Giuseppe más teatral—, solicitó el *nihil obstat* a un sacerdote del Pueblo, habida cuenta de que, fruto de sus escaramuzas con la Inquisición, el teólogo había dado con sus huesos en una cárcel de Roma, donde moriría en 1696.

Durante aquel congreso antequerano, aprendí varias cosas que distinguían a Mazzocchi de modo especialísimo. Si te profesaba afecto, anulaba enseguida el cordial apretón de manos, reemplazado en su caso por dos lecciones adiaforas: el aplauso percusivo, con el que te recetaba un par de sopapos en la cara; o bien el abrazo contra su prominente panza, donde podías rebullirte como un *pupo* siciliano movido por un Geppetto (o Beppetto) a escala infinita. Su risa sonaba un punto chocante; de aquella montaña de miembros nacían agudas carcajadas, con notas de flauta, que remataba apretando las mandíbulas. Mazzocchi se resistió a dejar de ser un niño grande, y hasta grandísimo, sabedor de que con sus agudas fabulillas cometía travesuras que despertarían la ovación del auditorio. Huelga decir que odiaba los deportes y daba voraz cuenta de todos los placeres de la existencia terrena; los mismos que lo habrán facultado para merecer no menos de tres o cuatro nubes en la región más transparente: la comida, el chupito de avellana con el que obsequiaba a sus íntimos, gentileza de uno de esos primos con los que siempre andaba tirándose los trastos a la

cabeza; y la belleza femenina, a ser posible con curvas. No sorprenderá, por fin, que este católico de la vieja escuela prefiriese los versos de Tasso al *Furioso* de Ariosto. Y tampoco que firmara un artículo sobre las turgencias de las damas en las paráfrasis ibéricas de la epopeya del genio de Sorrento: “Per ubera ad astra: il seno femminile nelle traduzioni spagnole della *Gerusalemme Liberata*”, en *Relazioni letterarie nell'epoca rinascimentale e barocca*, Olschki, 2004, pp. 33-65.

Con todo, errarán el tiro quienes lo describan como un conservador renuente a según qué tipo de ideologías y a un modelo de Universidad con el que no comulgaba en absoluto. Es verdad que Mazzocchi no era un virtuoso de la informática y se negaba a utilizar el escáner. Y lo mismo rige para su interpretación de los estudios de tercer ciclo: recomendaba a sus alumnos hacer un curso de Paleografía en Ávila, o bien una estancia en la Biblioteca Nacional, al abrigo de Isabel Moyano, a quien tachaba cariñosamente de “librepensadora”, antes que “perder el tiempo” en sedes más propicias para el *fish and chips*. Sin ir más lejos, puso pies en pared desde el momento en que el doctorado se convirtió en un “trámite” más de mi enloquecida patria, a la que tanto amó. Indignado por tamaño descarrío, solía declinar las invitaciones a formar parte de tribunales. Por no hablar del poema que asomaba a su rostro si alguien le pedía que le certificara algún mérito. Lo hacía muy a regañadientes y mascullando: “con sello y todo, ¡como les gusta a los burgueses!”.

Pocos sabrán que este devoto del Barroco, con los citados Velázquez y Zurbarán en el altar (formidable aquella conferencia sobre el *Agnus Dei* del Prado), sí, el mismo que trasladó a su lengua *Cómo se hace una novela* de Unamuno (*Come si fa un romanzo*, Ibis, 2012) y tenía un oído enfrente del otro, celebraba sin reservas el cine y la prosa de Almodóvar, hasta el punto de ocuparse de ella (“Pedro Almodóvar: una scrittura contro?”, en *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche*, Bulzoni, 1996, pp. 265-277) y sancionar *Patty Diphusa*, estrella internacional (o eso decía ella) de fotonovelas porno, como texto obligatorio para los alumnos del segundo curso. En efecto, igual que al cineasta manchego, a Mazzocchi le divertía eparar. Y también gracias a Almodóvar congenió con Daniela Aronica, directora del Centro di Studi sul Cinema Italiano de Barcelona y autora de una monografía pionera sobre el creador de *La ley del deseo* (1987): *Pedro Almodóvar* (Il Castoro, 1993).

Me volví a cruzar con el catedrático de Ferrara durante el otoño de 2003. La normativa de las Becas del Ministerio Español para la consecución del Doctorado Internacional promovía los períodos de formación en centros extranjeros y el profesor Lara me animó a solicitar uno en la corte de los Este, bajo la imponente tutela de Mazzocchi. Por aquellos días, Beppe se hallaba algo contrariado con los vaivenes de su carrera en la universidad y vaciló a la hora de aceptar la visita de un pipiolo español del que quizá ya ni siquiera se acordara.

Craso error. La memoria de Giuseppe era la más portentosa de cuantas haya visto; y no solo por lo que atañe a las bibliografías, que recitaba de corrido, o a los versos de sus poetas de cabecera (Manrique, Juan de la Cruz, Góngora, Calderón, Bergamín, Miguel Hernández), sino a todo el microcosmos de nuestros colegas, incluyendo la nómina de sus obras, congresos y hasta de sus respectivos padres, hermanos, parejas y amantes. Un paseo por la muralla de Ferrara, y no digamos ya por Pavía, era la mejor excusa para una —o varias— de las famosas fichas del Jefe. ¡Por supuesto que me recordaba! Y claro que estaba atareado y no podía dedicarme tiempo la noche en que llegué, tras una huelga de trenes en Boloña. De hecho, la primera palabra que aprendí en italiano fue “sciopero”.

Sus despachos, incluidos los de sus cálidos hogares, tuvieron algo en común: un proverbial y calculado desorden. Cerros de libros, carpetas, fetiches y papeles de toda laya, con predominio de los folios con cuadrícula, se levantaban desde el suelo, inundando mesas, repisas y hasta el arcón de palo de rosa que había comprado en Lisboa. En aquellos laberintos, saltando de acá para allá con un boli en la boca y sus babuchas amarillas, Mazzocchi se sentía en su salsa.

Divisé su oronda figura al fondo de la Planta Torreta de la Facultad de Letras, y en la pared un recorte de prensa en el que se leía: “Carabiniere si uccide per amore”. Me acerqué entonces con timidez, virtud que no me adorna, y le pregunté si podría ser útil de alguna manera al resto del Departamento de Español. Los ojos se le dispararon de las órbitas: “¡Chaval, el Departamento soy yo!”. Y no mentía; o solo un poquito, pues si bien era el único hispanista de Ferrara, teníamos de vecinos a los dos Paolos: Trovato, engolfado en su proyecto de editar la *Comedia* de Dante; y Cherchi, que me puso al tanto de las misceláneas áureas, me regaló su artículo sobre los nombres en *La Celestina* y, en casa del tercer Paolo, mi

hermano Tanganelli, historió la remontada en Salk Lake City de los Bulls de Jordan, aquella tarde de las finales del '97 en la que su majestad aérea presentaba claros síntomas de fiebre. Giuseppe, medido y hasta algo parco en el elogio, aludía a ellos como “tres cabezas”. Esta sinécdoque aprobatoria no era moneda común, y representaba uno de los pocos guiños de admiración por parte de alguien que se definía como un “enseñante”. Por otro lado, si no le satisfacías —más habitual—, hacía gala de su enorme facilidad para imitar acentos y la acuñación de motes y epítetos con jocosos sufijos en “-azo” u “-ón”.

La segunda mañana me interrogó acerca del tema de la tesis. Respuesta: “El gongorismo en la novela corta del Barroco”. Inyectiva: “La novela corta empezó con Boccaccio y debería haber terminado con Boccaccio”. Mal empezábamos. Sin embargo, pronto despejó mis cuitas. Como le había pedido bibliografía, edificó una montaña en la que florecían *Il Parnaso in rivolta* de Carlo Calcaterra (Mondadori, 1940); el volumen de Aurelio Roncaglia sobre las jarchas (*Poesia d'amore spagnola d'ispirazione melica popolare*, 1953), tres del padre Giovanni Pozzi a propósito de la lírica, la pintura renacentista y los laberintos gráficos (*Rosa e gigli per Maria. Un'antifona dipinta; Sull'orlo del visibile parlare; Alternatim*, Adelphi, 1987 y 1996); el manual de Giorgio Pasquali (*Storia della tradizione e critica del testo*, Le Lettere, 1934); el *Libro delle rivelazioni e intelligenze* de Maria Magdalena de Pazzi y una antología de bardos medievales que él mismo había editado junto al Profesor Caravaggi, Monica von Wunster y Sara Toninelli: *Poeti cancioneriles del secolo XV* (Japadre, 1986).

Nada relativo a los *novellieri*. Comprendí la orden al instante, devorando con fruición aquel menú de sus gozos filológicos, varios de los cuales pronto serían los míos. Para hacerse una idea cabal de los saberes que atesoraba Mazzocchi, basta con echar un rápido vistazo al crisol de sus doscientas publicaciones. Veló sus primeras armas —y las últimas, pues se había enrolado como líder de Pavía en el proyecto sobre los cancioneros ibéricos que capitanea su amigo Antonio Gargano (Università di Napoli Federico II)— en sendas ediciones de las *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del Comendador Román (La Nuova Italia, 1990) y la *Poesía* de Juan Sedeño (Baroni, 1997). La primera había nacido de su tesis, que defendió con la máxima calificación y el premio de la “dignidad de estampa”. Nunca la dio por concluida. De hecho, como prueba de su

apabullante honradez, explicaba en clase que iba a replantar aquel estema a no tardar mucho.

Destacaré las actas del congreso *I canzonieri di Lucrezia / Los cancioneros de Lucrecia* (Padova, Unipress, 2005), en collera con su fiel Andrea Baldissera (Università del Piemonte Orientale), y la traducción de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Memini, 2002). Hasta fechas muy recientes, según nos avanzó en el simposio *Canzonieri del Siglo de Oro* (Vercelli, octubre de 2016), anduvo enfrascado en la edición de un cancionero sefardita de la Biblioteca Braidense, esta vez junto a otro de sus alumnos: Andrea Bresadola (Università di Macerata), aka “El Lehenda”, quien desde los años de Ferrara sufría con estoicismo las bromas de Beppe sobre sus pañuelos palestinos. Y es que para El Jefe sus alumnos eran lo primero, “¡casi más que los hijos!”. Cómo no mencionar aquí los gloriosos exámenes acerca de lo inefable en las obras de Dante y san Juan de la Cruz. Una suerte de entremés de figuras por el que desfilaban cerca de cien almas y tres horas más tarde no quedaban ni quince. En cierta ocasión, hubo incluso que llamar a una ambulancia...

Mazzocchi era “un hispanista de pueblo”, o sea, dueño de una vasta cultura que iba de la literatura clásica —obtuvo la Cátedra de Latín (con el número uno) en el instituto y se ufanaba de haber reverdecido el griego en las clases que impartía a su hijo Dario— a la catalana, pasando por la italiana y la lusa. Siempre mostró interés por la pervivencia de autores y tópicos latinos en la Edad Moderna; prueba de ello la tesis que le asignó a Bresadola: *Marcial en verso castellano* (Ibis, 2008); o sus apostillas a “Los comentarios virgilianos del Padre Juan Luis de la Cerda”, en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 663-675), un motivo de Séneca difundido por la piel de toro (“Ya Séneca la preluvió aún no nacida»: per la storia di un *topos* nella riflessione linguistica spanola», en *Gli Annei nella storia e nella cultura di Roma imperiale*, Como New Press, 2003, pp. 19-37) y las secuelas cervantinas del símbolo de la *aurea mediocritas*: “«Dichosa edad y siglos dichosos»: Don Chisciotte e l’età dell’oro», en *Millenarismo ed età dell’oro nel Rinascimento*, Firenze, Franco Cesati, 2003, pp. 371-388.

También los poemas caballerescos le sorbían el seso. Además de sus escolios sobre el *Furioso* (“Dall’ottava dell’Ariosto all’ottava di Urrea: un traduttore e la metrica”, en *La tela de Ariosto. El “Furioso” en España: tra-*

ducciones y recepción, ed. Paolo Tanganelli, UMA, 2009, pp. 117-129) y de la tesis de Ester Cicchetti (Juan Rufo, *La Austriada*, Ibis, 2012), podía pasarse horas hablando de *Os Lusíadas* de Camoens, al que volvía una y otra vez desde que cuidara su edición al italiano (con introducción, antología de la crítica, sinopsis de los cantos y notas sobre el problema textual: Rizzoli, 2001, 2 vols.). No en balde, tenía ya en cartera su actualización junto a Valeria Tocco (Università di Pisa).

Llegados a este punto, mis lectores habrán observado que Mazzocchi solía publicar en la colección que alumbró en Pavía, cuyo ideario no alberga dudas: “*Cauterio suave* aspira a distinguersi per la concretezza dei contributi proposti e per il loro rigore filologico. Ma tale rigore non sarà mai rigidità: il cauterio che il filologo applica ai testi è bruciante, ma soave è lo splendore che ne riverbera sui documenti scoperti, ricostruiti, illustrati, e che da essi barbaglia un poco di luce anche sullo slancio, faticoso e solitario, di chi li ha accostati con amore”. Incansable asimismo su labor al frente de la revista *Il confronto letterario*, que data de 1984. Proclive a ir a contrapelo, le traían sin cuidado los índices de impacto y echaba pestes de aquellos que se rendían a las hieles del mercadeo en editoriales que están en la mente de todos. No obstante, durante los últimos años aumentó su presencia en foros como la *Revista de Poética Medieval* (“La poesía española en Milán alrededor de los «Rabisch»”, 28, 2014, pp. 295-318), *Ínsula* (“Italia y España en el siglo XX”, 757-758, 2010, pp. 28-33) o *Edad de Oro* (“Transmisión impresa y transmisión manuscrita: el caso del tratado *De vita felici* de Juan de Lucena”, 28, 2009, pp. 237-248, a cuatro manos con Olga Perotti).

Con Beppe no cabían las medias tintas. Nunca se empleaban suficientes horas —fiestas de guardar incluidas—, ni soportaba las excusas. Eso sí, su naturaleza, rigurosa en extremo, lo empujaba a exigirse a sí mismo más de lo que nos exigía a los demás. Nunca le dolieron prendas en aplazar sus investigaciones cuando se trataba de corregir un artículo de cualquiera de sus colaboradores, entre los que se contaron Olga Perotti (Università di Parma), a quien dirigió la tesis, y Renata Londero (Università di Udine). En eso no tuvo rival. Guardo aún el primero de los trabajos que sometí a su criterio, lleno de tachones, notas al margen y un preciso corolario: “¡Animal!”.

Pero si algo le hizo merecedor de fama planetaria fue la lucidez con la

que aplicaba el método neolachmanniano. Mazzocchi adoraba a los suyos, pero en el otro platillo de la balanza, acaso para reequilibrarse, decidió colocar la crítica textual. Su mujer, la encantadora Nora, y sus fantásticos hijos, Nino, Lucia y Dario, a los que tanto aprecio, le reprochaban el sinfín de tardes que robaba a su convivencia por dejarse el pellejo en la Universidad. Y tenían razón, pero así era el cabeza de familia. Aún no se ha valorado con justeza que, allá por donde pasó, Giuseppe creó bibliotecas, enriqueció fondos, conquistó subvenciones, supervisó los programas Erasmus y aceptó la responsabilidad de presidir plazas y oposiciones.

Para no perderme ni perderles en rodeos, regreso a la ecdótica. Mazzocchi fue uno de los culpables de mantener encendida la antorcha que recibió del Profesor Caravaggi y que en Italia se alienta desde La Sapienza (Patrizia Botta), la propia Pavía (Paolo Pintacuda), Vercelli (Andrea Baldissera), Potenza (Carlo Beretta) y Ferrara (Paolo Tanganelli, Giulia Giorgi). Todos ellos alumnos o camaradas del Jefe. De entre las múltiples iniciativas que se traía entre manos, se sentía particularmente orgulloso del curso *Introducción a la crítica textual*, que itineró desde el 2009 por la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Pavía y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Por sus aulas, a lo largo de ocho jubilosos años, pasaron más de trescientos alumnos de todas las nacionalidades, amén de la flor y la nata de la tribu ecdótica: Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona), Giovanni Caravaggi (Università di Pavia), Florencio Sevilla Arroyo (Universidad Autónoma de Madrid), Miguel Ángel Pérez Priego (UNED), María Morrás (Universidad Pompeu Fabra), José Lara Garrido (Universidad de Málaga), Juan Montero (Universidad de Sevilla), José María Micó (Universitat Pompeu Fabra) y Álvaro Alonso (Universidad Complutense de Madrid).

Mención de honor —nobleza obliga— para los fundadores del club del estema, seguro menos ilustres que los antedichos, pero igual de tenaces. Ahí está *La Sonanta* para confirmarlo: Andrea Baldissera, Paolo Pintacuda, Paolo Tanganelli, un servidor y Beppe Mazzocchi, quien puso su corazón en esta aventura. Aquellas clases en las que Giuseppe comentaba el estema de Maas ante un grupo de jóvenes atraídos por los secretos del arquetipo y los errores significativos serían dignas de publicarse, ya que la UNIA grabó las jornadas. Y eso que no respetó el horario ni un solo día. Por dos razones: 1) nada le daba más placer que analizar un misterio

editorial; 2) tan valioso era lo que enseñaba como el modo en que lo hacía, trufado de cuantos chascarrillos y digresiones estimaba oportunos. De otra manera nunca se hubieran llenado aquellas salas de La Cartuja para asistir a las sesiones que añadía al programa *gratis et amore*. El rito era invariable con los que le caían simpáticos: pregunta un tanto ladina, respuesta feliz y palmada de lo más estruendosa: “¡Chócala!”. A sus desvelos deben hoy los neolachmannianos que Baldissera y un califa acometieran la traducción de la *Textkritik* (UNIA, 2012), que luego reseñó en *Medioevo romanzo* (XXXVII, 2, 2103, pp. 467-469).

Referente en el estudio del libro español entre la Baja Edad Media y el Bajo Barroco, cada año organizaba en Pavía un seminario sobre este particular. A la ciudad del Tesino arribaban entonces especialistas de la talla de Isabel Moyano (Directora de la Biblioteca Joaquín Leguina de la Comunidad de Madrid), María Luisa López Vidriero (Real Biblioteca de Palacio), Encarna García Sánchez (Università di Napoli Orientale) o Lorenzo Baldacchini (Università di Bologna), cuyo manual (*Il libro antico*, Carocci, 1982) Beppe soñaba con ver en castizas letras de molde.

Varias de sus mejores aportaciones tienen que ver con este campo: catalogó el fondo renacentista de cuño ibérico en la Biblioteca Universitaria de Pavía (Padova, Unipress, 1998), por la que se movía como Pepe por su casa; fabuló la biblioteca imaginada de Luis de Góngora (*La hidra barroca*, Junta de Andalucía, 2008, pp. 59-80); redactó las fichas de los volúmenes de la muestra homónima, a caballo entre Sevilla y Córdoba (2008, pp. 335-355); promovió la titulada *Da Cervantes a Caramuel. Libri illustrati barocchi della Biblioteca Universitaria di Pavia* (Ibis, 2009) y se amistó con colegas como Clive Griffin (Oxford University) o Klaus Wagner (Universidad de Sevilla), a quien dedicaría el artículo “«Amigos para cuando despertemos»: *La vida es sueño*, vv. 2423-2427”, en *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner* (Universidad de Sevilla, 2007, pp. 739-746). La cena con Paulina, viuda del romanista teutón, se convirtió en inexcusable cita veraniega. También estimularía el inventario del fondo hispano-portugués de la Ariosteia de Ferrara —una de nuestras asignaturas pendientes— y, como digo, el de la Universitaria de Pavía, al alimón con Paolo Pintacuda.

Entretanto, viajaba y nos enviaba postales de sus correrías por Turquía, México o Río de Janeiro, además de sacar tiempo para Caramuel, la no-

vela morisca, las *artes bene moriendi* en el *Quijote* (*Il confronto letterario*, XII, 1995, pp. 581-597), las comedias de santos protagonizadas por Juan de Dios, los sermones del padre Vieira, el corpus bergaminiano (“Ecos de Antonio Machado en José Bergamín”, *Machadianas*, CRILAUP, 1993, pp. 71-86; “La «Oda horaciana» de *Hora última*”, *En torno a la poesía de José Bergamín*, coord. Nigel Dennis, Universitat de Lleida, 1995, pp. 97-112) y un puñado de capítulos sobre Góngora que valdría la pena recopilar. Verbigracia el relativo a los deícticos y el perspectivismo en los bodegones de la *Fábula de Polifemo*: “La estructura narrativa del *Polifemo*”, en *Góngora hoy VII*, ed. Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, 2005, pp. 125-138.

Quizá les sorprenda que quien esboza este retrato no fuera alumno de Beppe Mazzocchi. Él era muy celoso para estos asuntos. Acostumbraba a decretar los temas de tesis, las distintas fases del *cursus honorum* y, en resumidas cuentas, las líneas de su escuela: “¿El libre albedrío de los estudiantes? ¡Eso es de liberales! Si aceptamos eso, ¿dónde iremos a parar?”. Transcribo a continuación otro de sus «diálogos» más repetidos: “-¡Tú! ¿De qué quieres hacer la tesis?”. “-No sé, tal vez sobre poesía inglesa”. «-No, eso no. La haces conmigo. ¡En español!».

De no haber sido por la enfermedad, iba camino de metamorfosearse en un superlativo semítico andante: en maestro de maestros, pues su capacidad como formador era *vox populi*. Digamos que yo vine de lejos y acabé convertido en una suerte de satélite atraído por la fuerza centrípeta de la niebla lombarda. Basta y sobra para haberlo querido como el que más. ¡Porque se aprendía tanto del Mazzocchi humano, tan fieramente humano...!

Sin su patrocinio nunca hubiera asistido al congreso *Filologia dei testi a stampa (area iberica)* que Patrizia Botta coordinó en Pescara. Traigo ahora a la memoria los esfuerzos de la gran estudiosa de *La Celestina*, aquejada de una afonía, por enseñarnos la cuna de D’Annunzio en autobús mientras Beppe voceaba desde la última fila “¡Guapa, guapa!”. Lo que nunca me explicó el Jefe es por qué hubimos de alojarnos en un hotel de mala muerte donde compartimos sueños con un grillo.

También fuimos juntos a las termas de Chianciano, en las que tuve la dicha de tratar al profesor Gaetano (Don Cayetano) Chiappini (Università di Firenze), que en paz descansa, y a Luciana Gentilli (Università di Macerata), camarada de nuestro protagonista desde la juventud.

Más cercano en el calendario, aquel infausto *tour* por Andalucía en pos de un libro del padre Jerónimo Florencia. A la ida ayudamos a subir a una minusválida al vehículo que nos transportó a Granada. Con tan mala pata que, ya de vuelta, bajé por error en la estación de Baena y el chófer arrancó sin mí. Giuseppe se desgañitaba en el autobús; yo corría como un guepardo, tropecé con el arcén y me herí la mano izquierda. El estigma todavía perdura. Y la minusválida... La minusválida se quejaba a voz en grito de que no tenía un segundo que perder. En ese momento, Mazzocchi se dio la vuelta, la miró atónito y le espetó: “¡Señora, mal; pero muy mal, muy mal, muy mal!”.

Una de las soledades más confusas a las que me he enfrentado fue la de la Habilitación Nacional al Cuerpo de Profesores Titulares (2007). No hacía ni seis meses que disfrutaba de una Beca Postdoctoral en Pavía, donde Paolo Pintacuda, Eugenio Maggi (Università di Bologna), el gato Paus y la profesora-poeta Paola Laskaris (Università di Bari), autora de *Almirante*, que brilla entre los himnos del mundo, me acogieron en su seno. Consciente de que mis opciones de superarlos eran escasas, pregunté a Beppe cómo preparar aquellos ejercicios: “Es muy fácil. Llegas, hablas, apruebas y te marchas”. Le hice caso... *e così via*.

Los coloquios más amenos se celebraron en Sevilla y Santander. Nuestro verano solo podía despedirse con el fraterno curso de ecdótica. El año pasado Giuseppe madrugaba para dar buena cuenta de varias tostadas, dulces, café, fruta y alguna que otra fruslería rabelaisiana de las que se metía entre pecho y espalda. La noche previa a la clausura me informó de que pensaba levantarse temprano para tomar un baño en la playa frente al Palacio de la Magdalena. Yo ni me atreví. Pero el intrépido *carabiniere* estaba dispuesto a beberse la vida a grandes tragos, sin privarse de nada. Por eso en las sobremesas nos regaló otra de sus memorables lecciones: “Al final todo consiste en fluir, en el ritmo con que se fluye”.

La penúltima vez que lo vi lo acompañé a una corrida en la Feria de Bilbao. También se sumaron a la expedición Baldissera y Pintacuda. Más allá de su artículo «*Spagna veloce e toro futurista* di Marinetti e *Le voyage à l'Espagne* come sottogenere letterario», en *Il segno dell'io: romanzo e autobiografia nella tradizione moderna* (Campanotto, 1992, pp. 123-136), no era Beppe un entendido en el arte de Cúchares, aunque le llenaba el ambiente de las plazas y aquella tardeapuró un sabroso cubalibre. En el

cartel se anunciaban Diego Urdiales, el malogrado Iván Fandiño y David Mora. Yo le explicaba los distintos tercios, las claves de la lidia, si el diestro debía matar en la suerte natural o en la contraria... De pronto, durante el cuarto toro, harto de que un banderillero no anduviera fino con los garapullos, me miró y arbitró: “en las cuadrillas sucede lo mismo que en la vida. ¡Al final sale el primo tonto!”.

Por desgracia, la salud de ambos hizo que después de Vercelli no pudiera volver a reunirme con él. Y bien que me pesa y me pesará. Con todo, sé que Giuseppe, desde el Cielo de los Filólogos, me habrá disculpado y hasta verá con buenos ojos que a partir del mes de febrero de 2018 ya nadie vuelva a ponerse su camiseta con el diez a la espalda, la más azul y la más profunda de Europa. ¡Va por usted, Maestro!

De quién hablamos cuando decimos “Juan Carlos Rodríguez”

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba

En 1974 la vida de Franco anunciaba sus estertores, y el franquismo ideológico se preparaba para emular la formulación de Lampedusa en *Il Gattopardo*: cambiar algo para que no cambiara nada. En la Universidad de aquellos años la situación no era diferente; con los ecos y reacciones de la crisis sesentayochista, el mapa se remodelaba en una presunta democratización limitada al incremento de aulas y centros. Generalmente sin profesores preparados, los recién creados espacios universitarios mimetizaban y reproducían los modelos heredados; metodológicamente, el horizonte seguía dominado por la sombra de la estilística y en algunos casos por su maridaje con lo más vistoso del estructuralismo francés. La evocación de ese escenario más de cuatro décadas después, con sus cambios y sus continuidades, se antoja imprescindible para entender en su verdadera entidad el impacto que supuso la aparición de un libro fundamental en el sentido etimológico de la palabra; el impacto y también las amenazas de silencio que lo rodearon.

Con *Teoría e historia de la producción ideológica*, Juan Carlos Rodríguez no sólo daba un aldabonazo en el panorama de la crítica literaria. Lo hacía también en el de la investigación y la enseñanza, y lo hacía desde la solidez de su formación filosófica y su compromiso con la lucidez. Su teoría se sustentaba en la renovación del pensamiento marxista por Louis Althusser y el diálogo con el psicoanálisis lacaniano, en una indagación de lo ideológico como parte de un inconsciente entre lo colectivo y lo libidinal. Su visión histórica sustituía la superficial apelación a la diacronía por la noción de la radical historicidad de los textos, los hechos y los valores. Con la frase inicial del libro, “La literatura no ha existido

siempre”, se simultaneaba una ruptura con los modelos conceptuales y las inercias del pasado y se abría al futuro una inquietante interrogación: si no ha existido siempre, ¿cuándo se formó? ¿cuáles fueron los componentes que la constituyeron? La respuesta se apuntaba en la llamada de atención sobre el carácter de lo literario, como de todo lo humano, como “producción ideológica” y su focalización en lo que se apuntaba como “primeras literaturas burguesas”, en alternativa al consagrado marbete (y sus implicaciones conceptuales y valorativas) de “Siglo de Oro” y al no menos connotado de “Renacimiento”, en cuyos límites cronológicos se situaba lo que se anunciaba como una primera entrega. Garcilaso, fray Luis o Herrera quedaban expuestos a nueva luz (la “matriz animista”, la relación público-privado, la “transparencia”, las dialécticas del agua o el fuego...) y, sobre todo, se proponía una nueva lectura crítica, una puerta abierta y un sendero bien trazado para avanzar en el esclarecimiento de lo más profundo de lo que venimos considerando literatura y poesía.

Aparentemente en estado larvario, la semilla atravesó los años ochenta (no sin dejar en *La norma literaria*, de 1984, otro texto de referencia) para germinar en plenitud a partir del inicio de la década siguiente, abriendo el campo de la mirada a la ilustración, la vanguardia y su productiva intersección en la producción lorquiana, “un inconsciente para una historia”. La literatura hispanoamericana, Brecht, Althusser, Heidegger, Borges o la moda y el erotismo fueron piezas mayores en la construcción de un discurso crítico, cada vez más definido y potente, sobre las bases irrenunciables de su primer texto, pero en continuo crecimiento. Inútil una relación de la extensa nómina de títulos, vale señalar, de un lado, algunas claves conceptuales expresas ya en los propios títulos, a modo de balizas, y, de otro, una línea de discurso que completa en el índice de la historia la lectura iniciada en 1974.

A modo de *leit-motiv*, igualmente aplicable a la literatura y el marxismo, la propuesta de indagar en “de qué hablamos cuando hablamos de” implica la programática voluntad de alumbrar los cimientos, las raíces mismas de las nociones establecidas y que, verdaderas *idées reçues*, esclerotizan en su formulismo el valor operativo de las realidades que disecan y las sitúan en una inercia contraria a su sentido original. Para ello la revisión crítica se extiende en dos direcciones, la búsqueda del origen y la reflexión sobre las implicaciones en las derivas impuestas. La elección de

las dos grandes materias responde a las cuestiones ya formuladas en 1974: en qué consiste la literatura y su historicidad y cómo es posible abordar críticamente su carácter de producción ideológica. Sin incurrir en el recetario dogmático, la propuesta positiva que complementa la *pars destruens* de la crítica se formula en otra clave usada para rotular sus estudios; “para leer”, lejos de ser una simple fórmula, se convierte en todo un programa crítico, una propuesta de acercamiento que, sin pretender reducir toda la realidad, se orienta a la determinación de los elementos de interpretación más profundos y significativos, desde los que valores, formas, autores y obras dejan expuesto un perfil antes desatendido, ahora abierto y ofrecido para continuar la lectura. Y no hay una diferencia sustancial en su productividad para aplicarlo a Cervantes (2003 y 2013), el cine (2005), Heidegger (2011) o Borges (2012).

Por la posibilidad de recomponer un discurso integral en el trazado diacrónico, puede destacarse una trilogía de estudios que completan (junto a otros acercamientos parciales) el esclarecimiento crítico del período altomoderno hispano, iniciado con el volumen de 1974. Si en él se atendía fundamentalmente a las literaturas aristocráticas o, en todo caso preburguesas, en *La literatura del pobre* (1994), que abarca obras tan relevantes como *La Celestina*, *El Lazarillo*, el *Guzmán* y el propio Cervantes, se esboza la formulación de la respuesta a las preguntas acerca del origen de la literatura *sensu stricto*, situándola en el protagonismo de una clase emergente en la acción de las obras y en el consumo de sus ejemplares impresos. Son las bases sobre las que se formula la lúcida y sistemática reflexión sobre la especificidad de Cervantes. Con *El escritor que compró su propio libro. Para leer “El Quijote”*, las paradojas del incipiente capitalismo aparecen como el escenario propicio para la consolidación de un discurso que será el de la modernidad. Finalmente, con un texto tan sugeridor como ambivalente ya desde su título, *Tras la muerte del aura (En contra y a favor de la Ilustración)* (2011), J.C. Rodríguez ajusta cuentas con el momento crítico de la modernidad, entre su plenitud y su declive, pero también con su propia obra y su conciencia crítica; el ocaso del discurso petrarquista (la muerte de Laura) se pone en diálogo con las tesis de Walter Benjamin (el aura y su difuminación) para formular una revisión del momento ilustrado y su valor de gozne hacia el final de la modernidad poco más de un siglo después.

Sin duda, las aportaciones intrínsecas en la labor de revelación crítica de J.C. Rodríguez resultan de valor incuestionable. No obstante, podría emparejarse este valor con la magnitud de su trascendencia en terrenos donde ha operado la fecundidad indirecta de su figura y su obra. Así ha sido, en primer lugar, en lo que toca a la aclimatación del horizonte conceptual en la academia española, abriendo una brecha en sus interesados formalismos para hacer viables en nuestras aulas y publicaciones los discursos de orden materialista (desde la *material bibliography*), sociológico o de un renovado historicismo. Sus discípulos directos en las aulas granadinas, convertidos en destacados colaboradores en los casos más brillantes, conviven con varias generaciones de lectores que reconocen similar magisterio y tratan de adaptarlo al desarrollo de la historia y la crítica literarias. Caso prácticamente único en nuestro panorama académico, J. C. Rodríguez destaca también por la capacidad de proyectar las bases teóricas y metodológicas de un discurso crítico y hacerlas fermento para una propuesta poética convertida en renovadora y hasta dominante en las últimas dos décadas del siglo pasado; iniciada con el librito-manifiesto *La otra sentimentalidad* (firmado por Álvaro Salvador, Luis García Montero y Javier Egea en 1982), esta línea en clave de “poesía de la experiencia” y surgida de lecciones y conversaciones, de claustros y bares, ha sido también registrada, diseccionada e impulsada en los textos críticos del maestro, en *Dichos y escritos (Sobre «La otra sentimentalidad» y otros textos fechados de poética)*, de 1999; en esta recopilación se pueden recomponer los pasos de dos décadas de reflexión teórica, creación poética y análisis crítico. Por ello, posiblemente se trate del volumen que, en su breve extensión, mejor sintetiza el poliédrico perfil de un magisterio pocas veces igualado en el teatro académico, en la palestra crítica y en el espacio privilegiado en el que se funden filosofía y vida, eso que a veces llamamos poesía.

Reseñas

Poesías

CERVANTES, MIGUEL DE

Ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2017

El *Quijote* y las *Novelas ejemplares* han eclipsado la lírica cervantina durante siglos. Las afirmaciones del propio autor en torno a su producción poética tampoco contribuyeron a su estima, mas su estudio y edición no solo remedian una flagrante injusticia, sino que aportan datos sobre el desarrollo de la escritura del complutense, sus redes literarias e, incluso, su círculo de amigos más cercanos. No se trata, pues, de un asunto baladí, sino de una cuenta pendiente con la literatura que Adrián J. Sáez ha saldado sobradamente.

El volumen que nos brinda el editor presenta una introducción de gran interés, dividida en varios capítulos que abordan tanto aspectos generales –tales como el debate crítico en torno a la “poesía del soldado” o el estilo de sus versos–, como el estudio pormenorizado de cada texto. De este modo, el primer capítulo, «La *gracia del cielo* y otras fintas», retoma la polémica suscitada a partir de las afirmaciones de Cervantes en el *Viaje del Parnaso*

y el prólogo a sus *Ocho comedias*. Aunque Sáez apunta que, en efecto, el complutense debió acusar un evidente sentimiento de fracaso a propósito de su lírica, también matiza que los pareceres cervantinos deben interpretarse con cautela, toda vez que su ingenio los bañaba con la lejía del sarcasmo. Por ello, las palabras de Cervantes no representan una queja, sino más bien una defensa burlona contra aquellos que, como Lope, enderezaron sus plumas contra su poesía.

Aclarado este punto, Sáez analiza los textos que conforman su edición. En el segundo capítulo del estudio preliminar, “Un ramillete de poemas de amigos”, aborda las composiciones circunstanciales y paratextuales. Se trata, en fin, de obras de buenas prendas, ya que, más allá de su valor literario, reflejan las relaciones de mecenazgo en las que se vio envuelto el autor del *Persiles*. Intereses personales, poéticos y cortesanos se entremezclan aquí en un conjunto que arroja luz sobre las idas y venidas del escritor.

Mas si algún texto presenta a las claras el canon cervantino y sus causas, es sin duda el *Viaje del Parnaso* y, por extensión, su anteproyecto: el «Canto de Calíope», inserto en *La Galatea*. De ambos se ocupa Sáez en “Canon o sátira”, donde examina su cariz encomiástico y satírico, cuestiones genéricas, vínculos, estructura, estilo, propósito e interpretación. Concluye, en suma, que el *Viaje del Parnaso* es una suerte de panoplia de diferentes modelos poéticos, del todo semejante al mosaico literario que Cervantes nos había ofrecida en *El Quijote*. No podemos orillar tampoco todas las teselas líricas que el autor insertaría hábilmente en sus novelas y piezas dramáticas, estudiadas por el editor en “Prosas y versos: poesía en novelas (y algo de teatro)”.

Abrocha Sáez su introducción con un detallado examen estilístico —“Una *doncella pura*: poética cervantina”—, a la par que se carea con un capítulo más que controvertido: la fiabilidad de los textos cuya paternidad viene asignándosele a Cervantes: “Atribuciones (nota de urgencia)”. Dichas composiciones merecen consideración aparte y, como tal, se editan al final del volumen.

En cuanto a la edición, Sáez dispone los textos por orden cronoló-

gico, en pos de reflejar el desarrollo estilístico de la escritura cervantina y opta por modernizar la gráfica. Asimismo, incluye una buena anotación y un aparato crítico en el apéndice, en el que pasa algo más de puntillas sobre los apuros ecdóticos. Se describen los testimonios manejados y las ediciones modernas a las que ha acudido, sin ocultar lo que toma de cada una de ellas.

La bibliografía se antoja muy completa, bien escoltada por un índice de primeros versos, otro de voces anotadas y una «Galería de los poetas», en la que Sáez da noticia por orden alfabético de la caterva de poetas que desfilan por el “Canto de Calíope” y el *Viaje del Parnaso*.

Rocío Jodar Jurado
Universidad de Córdoba

A la juventud hispana

UNAMUNO, MIGUEL DE

Estudio y edición crítica de Giulia Giorgi, Córdoba, Almuzara, 2017

Del sentimiento trágico de la vida (1912) pasa por ser el ensayo más ambicioso de Unamuno, habida cuenta de que en su larga gestación confluyeron hasta doce tratados del rector de Salamanca, aparecidos en *La España moderna* a partir del año 1904. Entre ellos sobresalieron el *Tratado del amor de Dios* y *A la juventud hispana*, ahora rescatado por Giulia Giorgi.

El volumen se divide en tres partes: una introducción acerca del origen y fluencia del texto, amén de pasar revista a su impronta sobre *Del sentimiento trágico de la vida*; la edición propiamente dicha, y el aparato textual.

El estudio preliminar tiene como objetivos esenciales delimitar el avantexto *Del sentimiento trágico de la vida*, situar *A la juventud hispana* en el lugar que le corresponde dentro de esta tupidísima red de borradores y deslindar sus relaciones con otros ensayos de Unamuno. Según Giorgi, *A la juventud hispana* es el resultado de la combinación de dos tempranos anteproyectos: un

trabajo sobre el erostratismo, cuyo título oscila entre *Erostratismo*, *Erostrato* y *Erostrato o la gloria*, y otro de cariz religioso referido por el vasco bajo los marbetes sucesivos de *Razón y fe*, *Ciencia y Religión*, *Religión y ciencia* y *Religión o ciencia*. Asimismo, *A la juventud hispánica* mantiene estrechos lazos con otro par de ensayos: *Meditaciones evangélicas*, de cuya edición se ocupó Paolo Tanganelli, y *Diario íntimo*, filtra y trasvasado por Unamuno al *Tratado del amor de Dios*, primero, y a *Del sentimiento trágico de la vida*, posteriormente.

A propósito del *Tratado del amor de Dios* y *Del sentimiento trágico de la vida*, Giorgi demuestra en el segundo capítulo de su introducción que *Del sentimiento trágico* se remonta en ocasiones a su versión más antigua, es decir, *A la juventud hispana*, y no a su (en principio) antecedente directo, o sea, el *Tratado*. Evidencia también que Unamuno solía alternar ambos textos como falsilla, de manera que las lecciones de *A la juventud hispana*

se contaminan con varios fragmentos del *Tratado*. No obstante, registra casos en los que las lecciones de *A la juventud hispana* son desechadas en pos de las ofrecidas por el otro borrador.

En resumidas cuentas, la editora privilegia este ensayito dentro de la maraña del avantexto de la gran obra unamuniana y, en virtud de su importancia, propone una edición del autógrafo cuyos criterios se explicitan en el citado segundo capítulo del prólogo.

Giorgi se acogido, y con solvencia, a la Filología de autor. Con otras palabras: edita tanto la obra en cuestión como sus bosquejos previos, representados según el modelo texto / aparato genético. Corrige el texto solo por lo que atañe a *lapsus calami* y restituye los signos de interrogación y exclamación iniciales que, como es sabido, Unamuno omitía por sistema. Asimismo, moderniza la grafía, elimina la acentuación de monosílabos (á, é, ó, fue, etc.), respeta las variantes alternativas, destacadas en negrita y separadas mediante una barra, y reproduce entre paréntesis los titubeos del escritor.

Por lo que se refiere al aparato, Giorgi utiliza un sistema de signos diacríticos que permite al lector discernir las correcciones inmedia-

tas y las tardías. Finalmente, opta por no incorporar los fragmentos que Unamuno pensaba añadir después, a causa de las dudas que suscita su colocación, si bien los recoge al final de la edición. Los borradores que sirvieron de lanzadera para *A la juventud hispana* vienen en apéndice aparte, seguido de un breve aparato que recoge las escasas variantes de autor.

El trabajo de Giorgi se antoja modélico, pues se trataba de abordar —cumpliendo lo que promete— la edición del corpus en el que se enraizó *Del sentimiento trágico de la vida*, sobre el que Unamuno volvería en incontables ocasiones.

Rocío Jodar Jurado
 Universidad de Córdoba

Luis Bello.

Cronista de la Edad de Plata (1872-1935)

GONZÁLEZ SORIANO, JOSÉ MIGUEL

Salamanca, Diputación de Salamanca, 2017, pp. 496

En *La ciudad y las sierras* (1901), novela póstuma del escritor portugués Eça de Queiroz (1845-1900), una equivocación que se produce en un apresurado transbordo en Medina del Campo, da lugar a que las veintitrés maletas que componen el equipaje de Jacinto, su protagonista, sean transportadas a la localidad salmantina de Alba de Tormes, cuando deberían hacerlo a la pequeña estación ferroviaria portuguesa de Tormes, en el Bajo Duero, si bien días después, hemos de aclarar, verá entrar en su quinta los carros con las viajadas maletas. Metafóricamente hablando, algo parecido ha sucedido con Luis Bello (1872-1935), nacido, por cierto, en Alba de Tormes, cuya obra estuvo muchos años postergada, llevada de propósito, utilizando un símil ferroviario, a una vía muerta hasta que fue de nuevo, afortunadamente, rescatada en lo esencial. Como explica su biógrafo en la Introducción, “dentro de aquel periodo convulso [primer tercio del siglo XX] en el devenir histórico

español existen casos llamativos en los que el olvido o el silenciamiento posterior de un autor obedece a razones políticas, ajenas a la objetiva calidad de su obra, habiendo sido suprimidos sus nombres de la cultura “oficial” del franquismo a causa de su adscripción republicana o socialista; lo que conllevaba también, en la mayoría de las ocasiones, la condena impuesta por la crítica académica”.



Esta biografía que ahora se presenta viene a cubrir, y nunca mejor dicho, un vacío clamoroso. Bajo el patrocinio de la Diputación de Salamanca, su autoría ha corrido a cargo de José Miguel González Soriano, quien, anteriormente, ya se había ocupado de Luis Bello en artículos varios y, últimamente, al reeditar *Una mina de oro en la Puerta del Sol*, seguida de *Historia cómica de un pez chico* y *El corazón de Jesús* (Sevilla, Renacimiento, 2015).

Tras la lectura de este apasionante e ingente trabajo de investigación, a las informaciones aportadas en el mismo me remito, compendio de la tesis doctoral de su autor, el lector descubrirá la figura de un energético, activo y comprometido periodista, que no rehuyó la política —a la altura de 1916 y dentro del grupo liberal monárquico fue diputado cunero por Arzúa (La Coruña)—. Comprendió entonces que para llevar a cabo sus ideas regeneracionistas la República era el mejor camino, en la que seguidamente se embarcó. Años más tarde, sería correligionario de Manuel Azaña en Izquierda Republicana, lo que le valió que el semanario satírico *Gracia y Justicia* ironizara con su segundo apellido, Trompeta, llamándole “Luis Bello Cornetín” o “Luis Bello Trompeta del Juicio

Final”. En las primeras Cortes de la República presidiría la Comisión dictaminadora del Estatuto para Cataluña que el gobierno provisional de la *Generalitat* había elaborado y presentado para su debate y promulgación en el Congreso.

Autor de miles de artículos de todo género, que alguna vez firmó bajo seudónimo (“Juan Bereber” o “Farandul”, entre otros), novelista (Luis Bello sería autor dentro de *El Cuento Semanal*, origen de las muchas colecciones de novela corta que vendrían después), traductor (de Gustave Flaubert y Émile Clermont), emprendedor de muchas empresas culturales, etc., etc., su labor profesional fue inagotable, como nos desglosa, línea a línea, página a página, González Soriano.

Como escribiera Luis Araquistain, “es en la escuela donde está el problema capital de España” y, en este sentido, su obra cumbre, por la que ha pasado a la posteridad, fruto de sus campañas en favor de la enseñanza pública y de su compromiso con la renovación del país, es su *Viaje por las escuelas de España* (Luis Bello, por su parecido físico al hidalgo manchego, se ganó el sobrenombre de “auténtico Don Quijote de la escuela”), serie de crónicas que, publicadas originalmente en el diario *El Sol* bajo el

título “Visita de escuelas”, fueron luego reunidas en libro y en varios volúmenes. Con el paso del tiempo, que todo lo pone en su sitio, diferentes instituciones y organismos públicos de las regiones que recorrió, haciéndole justicia, no han dejado de reeditarlos. Si la infatigable Concepción Arenal había sido visitadora de pobres y de presos, Luis Bello lo fue, en un momento determinado de su vida, de escuelas. Ejemplar trabajo el suyo, si tenemos en cuenta las escandalosas deficiencias existentes en los años veinte del siglo pasado, en que realizó su viaje por los caminos de gran parte de España (Extremadura, las dos Castillas, Andalucía, Asturias, Cataluña, etc.). Cómo no recordar también ahora, al hilo de su discurso regeneracionista, la labor pedagógica de su antecesor Joaquín Costa, pero también de Ricardo Macías Picavea, uno de los discípulos predilectos de Sanz del Río, precursor de la Institución Libre de Enseñanza y cuyo emblemático título *La Tierra de Campos* (1897-1898) describe los males coyunturales que impiden el progreso de la tierra castellana, por no mencionar *Apuntes y estudios sobre la Instrucción pública en España y sus reformas* (1882) o su obra póstuma *El problema nacional. Hechos,*

causas, remedios (1899). En parecida estela, Julio Senador Gómez, notario de Frómista (Palencia), nacido el mismo año que Luis Bello, fue autor de títulos tan contundentes como *Castilla en escombros. Las leyes, las tierras, el trigo o el hambre* (1915), cuyos escombros bien pudieran referirse a toda España.

Se echa en falta en este documentado trabajo un índice onomástico, siempre de gran utilidad y más en esta ocasión, dado el amplio círculo de amistades y relaciones que nuestro autor frecuentó; por el contrario, combinando imagen y palabra, es de agradecer que se intercalen entre sus páginas fotografías inéditas, pocas pero muy bien seleccionadas, no faltando entre ellas el cuadro que le pintó Juan de Echeverría en 1926, o caricaturas, como la que le hizo en 1928 el revolucionario y siempre inteligente Bagaría. Incluye también, como no podía ser de otra forma, bibliografía fundamental de y sobre Luis Bello.

El libro no deja de ser un recorrido por la reciente historia de España y nos muestra, con rigor y amenidad, el vertiginoso desarrollo periodístico en una época agitada, cercana en el tiempo, donde el periodismo tuvo un importante despegue, con abundancia de informaciones sobre el nacimiento y

desaparición de revistas y periódicos —trabajo arduo en estas breves líneas enumerar todos aquellos en los que, de una u otra manera, participó Luis Bello—, detrás de cuyas cabeceras estaban influyentes personajes, fundamentales a la hora de intentar acercarse a su historia, sin olvidar chascarrillos, anécdotas y polémicas literarias, siempre tan succulentas, noticia de los cafés literarios y sus variopintas tertulias, etc.

Luis Bello fallecería en Madrid, cuando estaba a punto de cumplir 63 años de edad. Una suscripción popular, a iniciativa del Ateneo madrileño, procuró aliviar la situación angustiosa de desamparo en que quedaba su mujer e hijos.

Un libro, en definitiva, que, sin ninguna duda, dará más lustre, si cabe, a su tierra natal y ayudará al conocimiento de este escritor de raza, perteneciente por derecho propio a la Generación del 98 y que, en vida, gozó de gran popularidad. Tras su publicación, el conde del Valle de Suchil, que fuera Alcalde de Madrid, ya no podría escribir que “no se le ha hecho la justicia debida a sus muchos méritos”.

Miguel Ángel Buil Pueyo
Universidad de Granada

Fábrica de la seda / Fabbrica della seta

CURIEL, MIGUEL ÁNGEL

Edición bilingüe español-italiano, ilustraciones de Juan Carlos Mestre, traducción, prólogo y edición al cuidado de Paola Laskaris, epílogo de Emilio Silva Barrera, Madrid, El sastre de Apollinaire, 2017, 70 págs.

Estamos ante una obra atípica en muchos sentidos: un libro de poesía sin versos, un testimonio sin testigos definidos, una sola voz en dos lenguas, unas mismas imágenes en dos medios (la palabra y la ilustración)... y podían seguir enumerándose las maravillosas excentricidades de este libro; excéntrico en el sentido literal de que no ocupa el centro, de que se coloca en unos márgenes incómodos, como hace, en definitiva, la obra toda de Curiel; hasta el punto de que la parte que da título al libro ocupa hacia el final apenas 7 páginas, frente a las 39 que constituyen lo que, en justa lógica, debería ser el umbral del libro. Lógica que, justamente, salta por los aires en todos los niveles del discurso a partir de la elección misma del tema, fuera de toda razón: el horror de la guerra civil española y de todas las guerras al fin.

Después de la introducción esclarecedora de Paola Laskaris, a la que se debe también la brillante traducción de los textos de Curiel al ita-

liano, el volumen se divide en dos partes: “Golpes de sol” y “Fábrica de la seda”.

La primera parte, cuyo título está vinculado con el símbolo muy presente en la poesía del autor del sol no como una realidad positiva sino en su manifestación más aterradora de lo que calcina y ciega con la potencia de su luz, pretende mostrarnos el entramado de la obra, el envés del tapiz, aunque acaba imponiéndose como la otra cara de una moneda cuya efigie es solo la sombra de su proceso de acuñación.

Esta primera parte es metapoética en varios sentidos. Nos presenta, en primer lugar, el germen del poema, nacido de una conversación con la traductora en una loggia de Bari, lo que tiene una doble función: por una parte relativiza el pacto de ficcionalidad que se establece siempre en la literatura y por otra parte apunta al aserto benjaminiano de que todo documento de cultura es un documento de barbarie.

En un segundo nivel es meta-poética porque no asistimos al poema como producto sino a su propio hacerse: la toma de decisiones, las vacilaciones en la elección de palabras e imágenes, la creación de los personajes, la reflexión sobre el valor y el alcance de la misma poesía que se está practicando.

Finalmente es metapoética en tanto que reflexión sobre cómo la palabra puede decir el horror, cómo llenar de palabras la memoria, palabras, no para olvidar, no para que suenen como música celestial sino para decir lo indecible.

De todo ello se desprende que la poesía no es más que la forma de huir del poema: “sin sacar los remos del agua huía de la misma manera que este poema huye del propio poema” (29), idea que se repite a lo largo del texto y que, aunque es una señal de identidad de la modernidad literaria, resulta especialmente pertinente y alcanza toda su profunda verdad en un texto que busca decir una realidad (la desaparición, el exterminio) a la que la palabra y la tradición no pueden dar alcance.

Por esta idea de fuga y por el torrente verbal, sin separación en párrafos, que supone esta primera parte, hasta casi dejar sin respiración al lector, el poema se apro-

xima, aunque quizá no lo busque como referente explícito, al gran poema en prosa de Juan Ramón Jiménez en el que también el espacio poético sirve de sutura para diversos tiempos y diversos conflictos. Si en el de Moguer es el espacio abierto de Florida el que propicia el surgimiento de la fuga verbal, en Curiel la metáfora espacial que organiza esta primera parte es la de la entrada, formando un pórtico que se convierte en estancia. El constante fluir de imágenes, reflexiones y personajes corresponde igualmente a esta lógica de la entrada de la que apenas se vislumbra salida, pues todo, incluso el lector, queda atrapado en esa fuerza centrípeta de la palabra, pero con la conciencia de que a la vez somos expulsados hacia algo tan real como la muerte y la destrucción.

Equilibrio inestable que se resuelve en la confesión de la inutilidad de la poesía con una fórmula que no obstante nos conduce al poder de lo simbólico, que es capaz de crear conciencia en otro nivel: “La poesía es tan impotente como frágil para arreglar las cuentas, el amarillo lleva al negro” (33).

Este portal metapoético, que es estancia como digo, constituye la parte reflexiva en torno a la segunda parte, que da título al libro,

que sería el canto, la parte lírica, cargada de imágenes mucho más impactantes como la que cierra el texto: el hombre fusilado que hace música por los agujeros de sus heridas como cuando se toca una flauta. Muestra nuevamente de que el plano simbólico (el de la palabra que va más allá de la poesía) tiene el poder de mostrar y a la vez de redimir la realidad más dura.

Si la primera parte utiliza la imagen de la puerta y del tránsito (también en su estructura), la *Fábrica de la seda* opta por la imagen no menos evanescente y en fuga del agua y por el vapor: la niebla y seda, vistos ambos como elementos aéreos, se asimilan en un juego de transparencias y opacidades, mimetizando la función de la palabra poética, que confunde los significantes y los conceptos para hacer aflorar la realidad analógica que gobierna cualquier discurso sobre la realidad.

El volumen se cierra con unas emotivas y reivindicativas palabras de Emilio Silva Barrera, presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, a propósito de la infamia que supuso la muerte y “enterramiento” de Lorca y su memoria, como símbolo de la desaparición masiva y el masivo olvido que siguió a la Guerra Civil.

Y no hay que olvidar la parte de la ilustración, a cargo del también poeta Juan Carlos Mestre, que no solo acompaña e interpreta los textos sino que aporta además la dimensión gráfica de una realidad-símbolo en que la magia de los colores, que reproducen los tonos de la bandera republicana, sitúan al lector entre lo inquietante y la esperanza.

Por todo ello, *Fábrica de la seda* es un libro impactante que vuelve a traer al debate el aserto de Adorno sobre la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz para demostrar que, en cualquier caso, el pensador alemán se refería solamente a la poesía que es celebración y canto (lo que calificaríamos de lírica pura); y eso es lo que viene a poner en claro la poesía de Curriel: el tiempo y la experiencia del horror abre a la palabra el territorio de la conciencia que queda más allá de la poesía como pura forma estética, de manera que el desafío de toda poesía contemporánea es deshacerse del mito del poeta creador individual para elevarse a la producción de una humanidad que se reconozca en la palabra que se convierte en memoria y redención.

Ángel Luis Luján Atienza
Universidad Castilla La Mancha

Trabajos de una desterrada

LEÓN, MARÍA TERESA

Ed. Gabriel Cacho Millet, Madrid, Sial, 2015, pp. 284

Sin duda este volumen logra lo que su autora —y conferenciante en las ondas— trazó en su melancólica memoria, a la luz de lo que Cacho Millet plantea en la “premisa” (pp. 11-23) que lo encabeza: “arrancar a María Teresa León de su inmerecido exilio literario, a fin de que su obra se lea con la atención que se le debe”. El corpus rescatado aquí por el periodista y estudioso de los poetas Dino Campana y Enmanuel Carnevali —cuyo nutrido epistolario con Papini y Croce rescató hace años— y la editorial Sial permiten al ocioso lector acercarse a una faceta menos conocida —la de articulista— de la responsable de *Cuentos para soñar*, pero sobre todo nos ayuda a conocer su dimensión humana.

Al margen del indudable valor de los documentos inéditos, la clave de bóveda se cifra aquí en los textos en los que María Teresa León se presenta como amiga, madre, mujer y exiliada. Sus gustos, pero también sus miedos, laten en cada una de las páginas exhumadas por

Cacho Millet. En general, el acceso a la figura de una autora —en este caso canónica, aunque oscurecida por la de su ilustre marido, Rafael Alberti—, es fruto del acceso a testimonios íntimos. Pues bien, Cacho se las arregla para bosquejar un preciso (y precioso) retrato de la escritora a lo largo de los tres bloques que componen su libro: 1) parte de su epistolario: las cartas que remitió al editor, pp. 235-267); 2) los recuerdos y estampas que narró a sus radioyentes (ocupan la parte central, pp. 25-229); y 3) anécdotas privadas, al hilo de lo que el editor expone en su proemio (pp. 11-21), donde privilegia sus recuerdos y vivencias junto a la riojana.

Semblanzas personales que resucitan a María Teresa León y nos devuelven una imagen entrañable: “caminaba infatigablemente por las calles del Trastévere alejándose lenta pero inexorablemente de su yo, como si su destino fuese todavía el de andar, como si destierro no debiera terminar nunca”. La amistad entre el editor y los Alberti aflora

a lo largo de todas las epístolas, en virtud de los temas tratados, la cercanía con la que se expresa y las referencias a los miembros de la familia (acerca de sus nietos e hijos, a los que Gabriel Cacho frecuentaba más que la propia escritora, como se deduce de la carta IV). El papel de la dactilógrafa Eros Durastanti en la conservación del acervo de María Teresa León no es que se antoje fundamental, sino que linda con lo mágico. Por ende, su caracterización y *modus operandi* bien podrían haberles servido como trampolín a Mújica Láinez, a Borges o a la propia María Teresa León —con quienes los Cacho Millet compartieron trabajos y días— para escribir alguno de sus cuentos.

En las cartas, nos cuenta de primera mano sus andanzas humanas y literarias, así como sus proyectos e, incluso, sus horarios. Resulta interesante cómo relata las fases de su proceso creativo (la adaptación teatral de *Misericordia, Adán y yo, La libertad sobre el tejado, Manos arriba* y *Con la sogá al cuello*) y las impresiones que le iban causando algunos dramaturgos clásicos (Lope de Vega, en la carta V) y modernos (*Un hombre es un hombre* de Brecht, carta XIV). No faltan tampoco los guiños a la actividad de su marido, cuya producción durante

este periodo estuvo muy vinculada al mundo pictórico y en concreto a Picasso, a quien se alude a menudo a lo largo de la correspondencia (el libro para *Le Cercle d'Art* que Alberti hizo sobre la muestra del malagueño en Aviñón).

El rescate de las intervenciones radiofónicas de María Teresa León es una joya que, gracias a los empeños de Cacho, forma parte ya del horizonte de las letras del exilio. Destaca la mirada divulgativa a propósito de la vida cultural española y americana de mediados del pasado siglo. Su cuidada prosa (véanse por ejemplo “*Sobre las hormiga*” y “*La primavera*”) diversifica el abanico de temas, alternando los de raíz popular con los cultos, a imagen y semejanza del resto de los miembros de la Generación del 27. Así las cosas, el lector accede a un sinfín de noticias relativas a Versalles, la moda francesa, Baudelaire o Racine, sin orillar anécdotas que giran en torno al folklore y las creencias religiosas hispánicas (“*La Navidad en España*” y “*El Cristo de la agonía*”), fruto de sus recuerdos infantiles; renombrados personajes e hitos (los romances y la indumentaria durante la Edad Media, la poesía de Espronceda y Lope) o “*estampas americanas*” del Descubrimiento, Baldomero Fer-

nández Romero, el uruguayo Julio Herrera y Reissig y Juan Chabás).

Como digo, el exilio es una constante, si bien no machacona, que sobrevuela estas charlas. La ciudad de Buenos Aires se canta como el paraíso que abriga el desconsuelo del “transtierro” (muy arraigado entre sus compatriotas) y lo protege con el brindis de otro Nuevo Mundo (“Argentina para exiliados”). El acercamiento a este tema revela dolor y consuelo, ternura y ansia. Por lo que atañe a las vidas de Racine, Versailles o Goethe, se abordan aquí con una mirada alejada del cotilleo y las habladurías. Brillan con luz propia las páginas sobre el flamenco en el siglo XX (“Una tarde andaluza”) y la tradición de la traducción que fray Luis de León hizo del *Cantar de los Cantares*.

María Josefa Moreno Prieto
Università di Pescara

NORMAS EDITORIALES

Los trabajos se enviarán a la dirección de la revista:

Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas

Prof. Rafael Bonilla Cerezo,

Departamento de Literatura Española de la UCO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3

CP: 14071, Córdoba (España)

E-mail: angharad41@yahoo.es

El Consejo de Redacción, salvo circunstancias especiales, insta a los autores a utilizar el correo electrónico como canal de comunicación con la revista.

Los originales se enviarán en formato electrónico: Programa Microsoft Word.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán a la dirección postal de la revista. Todos ellos quedarán reflejados en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones enviadas a *Creneida*.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 25 páginas para los artículos y 4 para las reseñas, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos irán precedidos de un RESUMEN de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de 5 palabras (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que sinteticen el argumento de las aportaciones.

Los artículos deberán ajustarse a las siguientes normas editoriales:

FORMATO DE LOS FOLIOS: DIN A-4.

INTERLINEADO: 1'5 espacios para el texto y sencillo para las notas a pie de página.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto 10 Times New Roman para las notas a pie de página. Citas en el texto con una extensión superior a tres líneas: 11 Times New Roman.

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman mayúscula y versalita, centrado y encabezando el trabajo.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en mayúscula y versalita.

PROCEDENCIA: Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, con fuente 11 Times New Roman, también centrado, sin espacio y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad o centro laboral al que pertenece el autor: p. ej: Universidad Complutense de Madrid.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Apellidos, nombre, título, editor o traductor, ciudad, editorial, año y número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la reseña, alineado a la derecha, con letra mayúscula y versalita. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final.

CITAS: Las citas textuales que tengan una extensión superior a tres líneas deben llevar un sangrado a derecha e izquierda de 1'25 cm. Deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que nunca aparecerá entre comillas.

La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes [...].

Para las citas en el cuerpo de texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas “”.

El número de la llamada de la nota al pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben cumplir las siguientes observaciones:

a) Artículo en revista: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, volumen en números romanos, número en dígitos árabes, año entre paréntesis, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

Arturo Berenguer Carisomo, “Notas estilísticas sobre el *Fausto* criollo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXV, 2 (1949), pp. 142-187.

b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos en versalita, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed. o eds. Nombre Apellidos, Ciudad, Editorial, Año, páginas, abreviado pp., paréntesis con la página concreta:

José María Micó, “El canto de Polifemo: Ensayo de un comentario integral», en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

c) Libros: Nombre Apellidos en versalita, *Título en cursiva*, Ciudad, Editorial, Año, Páginas, abreviado pp.:

Belén Molina Huete, *Tras la estela del mito. Texto y recepción de la Fábula de Genil de Pedro Espinosa*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, pp. 11-25.

- Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: José María Micó, *op. cit.*, p. 135.
- Si se repite de forma inmediata la misma obra, aunque la página varíe, se pondrá: *Ibidem*, p. 128.
- Si hubiera más de una referencia del mismo autor y se citará más de una vez o pudiera dar lugar a confusión: José María Micó, “El canto de Polifemo”, p. 143.

EPÍGRAFES

Los epígrafes siempre irán numerados al principio del párrafo y alineados a la izquierda. Siempre en números árabes, en mayúscula y en versalita. *Creneida* no utiliza la negrita.

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.